COLECCIÓN LABOR

Historia de la Música religiosa en España

A. ARAIZ MARTÍNEZ



EDITORIAL LABOR, S. A.

Como una viva proyección de las civilizaciones del pasado y de las obras más selectas y características de la época presente, los Manuales de orientación altamente educadora que forman la

COLECCIÓN LABOR

pretenden divulgar con la máxima amplitud el conocimiento de los tesoros naturales, el fruto del trabajo de los sabios y los grandes ideales de los pueblos, dedicando un estudio sobrio, pero completo, a cada tema, e integrando con ellos una acabada descripción de la cultura actual.

Con claridad y sencillez, pero, al mismo tiempo, con absoluto rigor científico, procuran estos volúmenes el instrumento cultural necesario para satisfacer el natural afán de saber, propio del hombre, sistematizando las ideas dispersas para que, de este modo, produzcan los apetecidos frutos.

Los autores de estos manuales se han seleccionado entre las más prestigiosas figuras de la Ciencia, en el mundo actual; el reducido volumen de tales estudios asegura la gran amplitud de su difusión, siendo cada manual un verdadero maestro que en cualquier momento puede ofrecer una lección breve, agradable y provechosa: el conjunto de dichos volúmenes constituye una completísima

Biblioteca de iniciación cultural

cuyos manuales, igualmente útiles para el estudiante y el especialista, son de un valor inestimable para la generalidad del público, que podrá adquirir en ellos ideas precisas de todas las ciencias y artes.

COLECCIÓN LABOR

BIBLIOTECA DE INICIACIÓN CULTURAL

La Naturaleza de todos los países. La Cultura de todos los pueblos. La Ciencia de todas las épocas

PLAN GENERAL

SECCIÓN I **Ciencias filosóficas**	SECCIÓN VIII **Ciencias jurídicas**
SECCIÓN II **Educación**	SECCIÓN IX **Política**
SECCIÓN III **Ciencias literarias**	SECCIÓN X **Economía**
SECCIÓN IV **Artes plásticas**	SECCIÓN XI **Ciencias exactas, físicas y químicas**
SECCIÓN V **Música**	SECCIÓN XII **Ciencias naturales**
SECCIÓN VI **Ciencias históricas**	SECCIÓN XIII **Religión**
SECCIÓN VII **Geografía**	

SECCIÓN V :: MÚSICA

VOLÚMENES PUBLICADOS

Teoría general de la Música, por el Prof. H. RIEMANN, de la Universidad de Leipzig. Con numerosos ejemplos musicales, dos Apéndices, y un Índice acústico. (3.ª edición).

Compendio de Armonía, por H. SCHOLZ. (4.ª edición).

La Orquesta moderna, por el Prof. Dr. FR. VOLBACH. Con 56 figuras y 3 láminas. (2.ª edición).

Compendio de Instrumentación, por el Prof. H. RIEMANN. Con 16 figuras, ejemplos musicales y un Índice acústico. (Reimpresión de la 2.ª edición).

Manual del pianista, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales. (2.ª edición).

Reducción al piano de la partitura de orquesta, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales. (2.ª edición).

Bajo cifrado (Armonía práctica realizada al piano), por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales, clave de temas, una lámina y un Índice acústico. (2.ª edición).

Dictado musical, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales y un Índice acústico. (2.ª edición).

Fraseo musical, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales. (2.ª edición).

Música popular española, original del Prof. E. LÓPEZ CHAVARRI, de Valencia. Con numerosos ejemplos musicales y 17 láminas. (2.ª edición).

La Música en la Antigüedad, por el Prof. K. SACHS, de Berlín. Con numerosos ejemplos musicales, 18 figuras y 21 láminas. (2.ª edición).

Manual del organista, por el Prof. H. RIEMANN. Con 35 figuras, 6 láminas y una escala acústica.

Composición musical, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales. (2.ª edición).

Fuga, por el Prof. S. KREHL. Con numerosos ejemplos musicales. (Reimp.).

Contrapunto, por el Prof. S. KREHL. Con ejemplos musicales. (2.ª edición).

Historia de la Música, por el Prof. H. RIEMANN. Con 60 figuras, 17 láminas y numerosos ejemplos musicales. (Reimpresión de la 2.ª edición).

Música bizantina, por el Dr. EGON WELLESZ. Con ejemplos musicales y 16 láminas.

Armonía y modulación, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales. (2.ª edición).

Música de Oriente, por R. LACHMANN. Con numerosos ejemplos musicales y 8 láminas.

La Melodía, por ERNST TOCH. Con numerosos ejemplos musicales.

La tonadilla escénica, por J. SUBIRÁ. Con ejemplos musicales y 12 láminas.

La música religiosa en España, por A. ARAIZ. Con numerosos ejemplos.

Introducción al estudio de la música, por JUAN JOSÉ MANTECÓN. Con numerosos ejemplos musicales.

Tratado de Armonía. Libros I-II, por JOAQUÍN ZAMACOIS. Con numerosos ejemplos musicales.

El Canto Gregoriano, por FR. GERMÁN PRADO. Con 8 láminas.

Historia de la música teatral en España, por JOSÉ SUBIRÁ. Con 20 figuras y 4 láminas.

HISTORIA DE LA
MÚSICA RELIGIOSA
EN ESPAÑA

COLECCIÓN LABOR

SECCIÓN V

MÚSICA

N.° 408-409

BIBLIOTECA DE INICIACIÓN CULTURAL

ANDRÉS ARAIZ
Profesor de Estética e Historia de la Música
en el Conservatorio de Zaragoza



HISTORIA DE LA MÚSICA RELIGIOSA EN ESPAÑA

EDITORIAL LABOR, S. A.
BARCELONA - MADRID - BUENOS AIRES - RIO DE JANEIRO

Con ejemplos musicales

1942

PRINTED IN SPAIN

J - 236

Talleres Gráficos Ibero-Americanos, S. A. : Provenza, 86. BARCELONA

ÍNDICE

Música religiosa instrumental

Págs.

APÉNDICES

PREFACIO

Dividimos esta obra en cuatro épocas o períodos, que caracterizan, a nuestro juicio, la historia de la música religiosa. En todas ellas hemos buscado con preferencia lo que cada ciclo tiene de más sencillo y expresivo, rehuyendo deliberadamente todo género de complicaciones técnicas, porque para nosotros constituyen las precitadas cualidades el aliciente más poderoso en todas las épocas artísticas de la música religiosa.

Estas cuatro épocas son, por el orden que se han sucedido en la historia :

a) Unifonía (melodía a una sola voz).
b) Polifonía (varias voces diferentes).
c) Bajo cifrado (melodía que predomina sobre un acompañamiento insignificante).
d) Época actual (compendio de las épocas anteriores, modernizadas y avaloradas por un fuerte renacimiento de la idea estética).

Respecto a la primera época, no es mucho lo que puede decirse todavía : de la oscuridad de aquellos tiempos lejanos, de las innumerables devastaciones

sufridas por el mundo civilizado, pocos son los datos y monumentos que han logrado salvarse para la posteridad, gracias al paciente esfuerzo de eruditos investigadores.

Desde luego puede asegurarse que el apogeo cultural de esta época hay que buscarlo en los monasterios benedictinos. La Orden de San Benito consagróse casi por entero a las labores manuales y a los afanes de la cultura. Y mientras en los primeros siglos de su fundación la Orden dedicó su esfuerzo principal a las tareas agrícolas, roturando terrenos vírgenes y haciéndolos aptos para el cultivo, supo después brillar en el estudio de las ciencias, cuando la necesidad de habilitar nuevas zonas agrícolas no fué ya tan apremiante.

Tras de aquellas épocas en que las hordas bárbaras demolían el viejo mundo, derrumbando templos y destruyendo la cultura elaborada por Grecia y Roma, los monjes benedictinos se dedicaron pacientemente a la búsqueda y conservación de documentos antiguos, salvándolos, con su loable empeño, de una ruina segura.

Con ánimo de desarrollar una labor intensa de divulgación cultural, establecióse en todos los monasterios un lugar que se llamó *scriptorium*, destinado a la copia de libros, y en él trabajaban sin descanso los monjes aptos para este oficio. Las bibliotecas de las abadías enriqueciéronse con tales libros copiados, y pronto se convirtieron en verdaderos centros de enseñanza (como Cluny y más tarde San Gall), que irradiaban por toda Europa los destellos de su maravillosa cultura.

De este modo, en los claustros monacales y junto a las demás disciplinas científicas, nacieron las teorías musicales de la Edad Media que hasta nosotros han llegado. Y, perpetuando la tradición, en esos mismos claustros, modernizados ahora, viven casi todos los sabios de la actualidad que investigan los ocultos tesoros de esta primera época eclesiástica. Los monasterios españoles — Silos y Montserrat principalmente — trabajan hoy con ardimiento por la restauración de la primitiva música religiosa hispana, y es tal la excelencia de sus métodos y la riqueza de sus investigaciones, que merecen ser situados al nivel de los más preclaros de Europa.

La segunda época constituye para nosotros el apogeo de la música religiosa. En el glorioso siglo XVI culmina la *época polifónica,* coincidiendo con el general resurgir de las artes, las ciencias y las letras. Reciente el descubrimiento de América y la invención de la imprenta, surgen las grandes obras literarias y pictóricas: la fama de las Universidades de Salamanca y Alcalá se extiende ahora por Europa; las ciencias son robustecidas por los grandes descubrimientos que trastornan las viejas teorías, y se nota, en fin, un renacimiento integral que sitúa en el primer plano de la Historia el libre entendimiento humano.

Es ésta la edad de oro para la Iglesia española. En ella alcanza su punto culminante la obra comenzada por San Leandro en el III Concilio de Toledo. La iglesia secular hereda el antiguo esplendor de los conventos en la época en que nacen los grandes centros de enseñanza sucesores de las escuelas abaciales.

Durante este período, los músicos eclesiásticos viven sosegadamente. Bien retribuídos, pues la iglesia poseía a la sazón grandes riquezas, no tienen otras preocupaciones que las producidas por las exigencias del culto: a él se dedican por entero, y sólo piensan en darle esplendor. Los Cabildos catedrales se disputan a los músicos eminentes, y rivalizan en otorgarles pingües rentas y dotaciones. Ellos, a su vez, sienten constantemente el deseo de superarse, y viven en plena actividad artística y religiosa.

Por otra parte, la teoría musical de esta época no conocía aún las enrevesadas arideces de la técnica que fueron descubiertas luego; la preparación de los músicos era muy sencilla, y una vez dominada, podían dedicarse por entero a cultivar las esencias realmente artísticas de la obra que realizaban.

Muchos críticos de la actualidad se obstinan en no ver en esta época otra cosa que alardes de tecnicismo. Pero para nosotros es esto, precisamente, lo que menos importancia tiene; mucho mayor mérito advertimos en la sencillez de la expresión religiosa que de la buena polifonía emana con emoción intensa. Esa equivocación que, a nuestro juicio, empaña la crítica actual, le ha hecho buscar como modelos de polifonía obras en las que predomina la habilidad técnica, olvidando, en cambio, otras que son verdaderos tesoros de sencillez y expresión. Claro es que estas cualidades tienen un valor muy distinto del que lograron en el siglo XVIII, época en que predominaba ya la melodía.

La sencillez de la polifonía hace relación al conjunto, y está limpiamente depurada de todo efecto teatral. Quien busque grandes sonoridades y solemnes melodías que se adueñen en seguida del auditorio, no se detenga a escuchar obras polifónicas, porque allí no encontraría esos efectos que busca. Pero para quien desee elevar su espíritu a ese estado de ánimo que es propicio a la oración fervorosa y humilde, nada más sugestivo que escuchar bajo las bóvedas de un templo medieval los dulces acentos de una melodía gregoriana o de un motete polifónico.

La creciente afición por las complicaciones del tecnicismo exagerado ocasionó la decadencia polifónica en el siglo XVII. Los polifonistas se lanzaron a cultivar de modo casi exclusivo una especie de polifonía múltiple (polifonía a gran número de voces), borrando de ella todos los rasgos de aquella sobria belleza que tan perfecta había llegado a ser en el siglo anterior. Por este tiempo surgieron también los famosos enigmas musicales, a los cuales se dedicaron los músicos, cerrada el alma a las emociones estéticas, como si la finalidad del arte musical fuera resolver complicados problemas algebraicos.

En este ambiente de decadencia va tomando una fuerza arrolladora la *melodía*, que, de haber nacido en un período de mayor pureza artística, quizá hubiera sido mejor elaborada, sin doblegarse servilmente a los gustos y caprichos de una sociedad tan estragada en el orden artístico como solía serlo el público teatral del siglo XVIII.

En esta centuria, la Iglesia española queda rezagada, y a ella no llegan los ecos de aquel arte puro que crearan Bach, primeramente, y más tarde Beethoven. Síguese cultivando una polifonía decadente que poco a poco degenera en la fatal música operística, que hasta principios del siglo actual turbó con sus extravagancias la severidad de nuestros templos.

Bien es verdad que en esta época deplorable para el arte nació la verdadera teoría de la música, la *armonía*. Pero de ella no se supo sacar un gran partido artístico hasta que fué plenamente desarrollada por Wagner. Él fué quien corrigió los malos usos que de la armonía se venían haciendo desde que naciera, y supo emplear todos los elementos que constituyen la música : melodía, armonía y contrapunto, dando a cada uno de ellos su justo valor, sin preponderancias singulares, y tratando de crear la obra artística mediante el armonioso conjunto de todos esos elementos.

Al renacimiento originado por la escuela de Wagner se debe, en su mayor parte, el florecimiento de la actual escuela religiosa española. Wagner vivió, mientras en España se practicaba en el género religioso el estilo operístico. Entre nuestros músicos de entonces, que apenas tenían un vago atisbo de las geniales innovaciones del gran músico de Bayreuth, no llegaba a surgir el deseo de seguirle, lamentable retraso debido a la falta de información y al rutinarismo que los aniquilaba. Fué precisa la publicación de un *Motu proprio* de Pío X para sacudir su letargo. Y este llamamiento al verdadero sentido del arte, hecho en 1903, es el que en realidad ha

originado la evolución de nuestros músicos, aunque en el momento de su aparición dicho precepto pontificio fuese duramente atacado como todo lo que viene a destruir viejas costumbres y rutinas.

Esbozada ya de este modo la línea a seguir en nuestra obra, queremos patentizar cuál ha sido la aspiración cardinal que al hacerla nos ha guiado : la de rendir su merecido homenaje a los músicos religiosos españoles de todas las épocas, tan ignorados o, por lo menos, tan deficientemente conocidos en la historia de la Música.

Deseosos de comunicar a los lectores esa admiración que sentimos, hemos procurado acompañar nuestro sumario relato con datos sacados de las más autorizadas fuentes, y con breves, pero necesarias excursiones al campo de la teoría musical. Inútilmente buscaría, en cambio, el erudito en las páginas de esta obra un nuevo avance en el sector de investigación : dedicado el manual a los entusiastas y cultivadores del arte sacro-musical, el autor se dará por muy satisfecho si con su estudio contribuye a acrecentar el interés colectivo por este género de trabajos.

A. A.

Música religiosa a una sola voz

Comienzos del Cristianismo

El canto litúrgico, tradicional de la Iglesia latina, tiene su origen en los pueblos del cercano Oriente. Su forma tonal procede de los griegos, si bien se advierten ciertas modificaciones en el sistema durante los primeros siglos de la Era cristiana. El canto litúrgico se empezó a usar en las reuniones de los primeros cristianos como la forma de oración más expresiva, entre las sombras de las catacumbas primero, y bajo las bóvedas de las basílicas romanas después, tomando en buena parte como modelo los cánticos judíos *(salmodia, cantus responsorius)*, pero agregando desde muy pronto nuevas creaciones *(himnos)*. Fué preciso, en cambio, que transcurriera bastante tiempo para que la misa, el incruento sacrificio específicamente cristiano, adquiriera un desarrollo musical acabado, pues en un principio se limitó a acoger en su seno los citados responsorios. A esa evolución colaboraron con solícito empeño las comunidades monacales de Siria y Oriente, hallando después acogida en Constantinopla con San Juan Crisóstomo y en Milán

con San Ambrosio, que sirvió de nexo de enlace entre Oriente y Occidente. Poco a poco se fué desarrollando y perfeccionando esta tradición, hasta que en el siglo VI alcanzó el máximo grado de esplendor mediante la recopilación y selección realizada por el papa San Gregorio Magno, quien, desechando todos los cánticos que no contenían la suficiente expresión religiosa, reunió en su célebre *Antifonario* una gran cantidad de bellas y expresivas melodías que reflejan a maravilla el ambiente de humildad y beatitud de los fieles, libro correlativo del *Sacramentario*, que es el canon de la Liturgia.

Durante los primeros siglos del Cristianismo los trabajos musicales de más importancia fueron los realizados por San Ambrosio, obispo de Milán (333-397), que hizo la primera recopilación de melodías litúrgicas, conjunto conocido bajo la denominación de canto ambrosiano, y otras recopilaciones hechas en España por San Isidoro, arzobispo de Sevilla (570-636), San Braulio, obispo de Zaragoza († 651), y San Eugenio, arzobispo de Toledo († 657).

San Isidoro se ocupó del canto religioso en sus *Etimologías*, donde, como en otros aspectos de la cultura, se resumen las normas artístico-musicales y el acervo instrumental de la época.

Las melodías recopiladas por dichos Santos españoles fueron empleadas en el rito hispano-gótico, llamado después mozárabe. Fué la época de su apogeo la comprendida entre 633 y 711, y sobrevivió hasta la segunda mitad del siglo XI, en que este rito fué sustituído por el



«Antifonario», de León

Breviario romano, a instancias del papa Gregorio VII y en virtud de la gestión realizada por algunos obispos españoles cerca del rey Alfonso VI de Castilla (1).

Canto mozárabe

El rito o liturgia mozárabe es un trasunto del usado ya en España durante la dominación visigoda. Adviértese en él el reflejo de las costumbres árabes y, más todavía, la influencia que Bizancio ejerciera en los países occidentales durante la época visigótica.

La primitiva liturgia romana practicada en España desde los comienzos de la Era cristiana, no solamente recibió las esencias bizantinas, sino que también recogía algunas reminiscencias del rito ambrosiano o milanés. Esta mezcla de estilos se hizo ostensible, más que en la Liturgia, en el canto mozárabe, constituyendo su principal característica (2).

---

(1) Todavía se conserva en la catedral de Toledo una capilla con capellanes mozárabes, que dotó el cardenal fray Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517) con Bula de Julio II en 1508, para que no se perdiese la memoria de rezo tan antiguo y genuinamente español. En esta capilla fué reducido el número de capellanes por el Concordato de 1851. En Salamanca existe también otra capilla, pero posterior a Cisneros. Fué fundada por el doctor Rodrigo Arias Maldonado, llamado el « doctor Talavera » : en ella se celebra la Misa mozárabe.

(2) En la melodía mozárabe, lo mismo que en la ambrosiana y la romana anterior a San Gregorio, es muy frecuente la gran acumulación de « neumas » en textos cortos. Este estilo fué abolido por San Gregorio, en cuya melodía aparece un reparto más equitativo entre la música y el texto.

Esta modalidad especial arraigó profundamente en nuestra patria, donde se la consideraba como algo genuinamente español. Tanto cariño se tenía a este rito, y tan manifiesta era su singularidad, que empezó a preocupar seriamente a los pontífices, quienes no veían con satisfacción que en España no se practicara el rito romano. Y temiendo que esto pudiera ser motivo, aunque remoto, de un Cisma, empezaron a poner en juego su poderosa influencia cerca de algunas personas reales para conseguir la sustitución del misal mozárabe por el romano.

A pesar de la oposición del pueblo, se llevó a efecto esta sustitución en la segunda mitad del siglo XI por mandato del rey Alfonso VI de Castilla, en quien influyó el papa Gregorio VII. En 1071 fué abolido el rito en Aragón (San Juan de la Peña) y en 1078 en Castilla, después de tenaz resistencia por parte del pueblo y aun de muchos eclesiásticos.

Fué en esta época cuando los monjes de la Abadía de Cluny (1) introdujeron en España los cantorales de gregoriano conforme al rito romano, destruyendo con su avalancha innovadora nuestro típico canto mozárabe.

Desde entonces, el rito mozárabe quedó relegado en las iglesias españolas, y fué perdiendo su carácter

(1) Monasterio francés de la Orden de San Benito. Tuvo gran importancia durante los siglos medios, y su mayor apogeo se lo dió San Hugo el Magno, que presidió la Abadía y la Congregación cluniacense desde 1048 hasta 1109, e hizo irradiar su influencia por toda Europa. Fueron grandes protectores de esta Abadía los papas San Gregorio VII, San Urbano II, Pascual II y Calixto II.

y romanizándose poco a poco, especialmente en el canto.

El insigne cardenal Cisneros, que fundó en el siglo XVI la capilla mozárabe de *Corpus-Christi*, en la catedral de Toledo, quiso hacer resurgir el rito que ya casi había desaparecido totalmente. Pero como la Comisión que se encargó de esta labor no tenía a su alcance más que algunos códices mozárabes muy incompletos, procedentes de Toledo, no pudo hacer otra cosa que instaurar un monumento arqueológico, ya que de verdadero carácter mozárabe este rito tiene muy poco. Otro tanto sucedió posteriormente con la labor restauradora que intentó el cardenal Lorenzana (1775).

Actualmente, y merced a los grandes trabajos de investigación paleográfica realizados en España por el monje solesmense Dom Férotin (1855-1914), está ya fuera de duda que el rito mozárabe, y especialmente el canto, es cosa muy diferente del que en Toledo se practica.

He aquí lo que sobre este particular dicen los monjes benedictinos de Silos, Dom Casiano Rojo y Dom Germán Prado en su interesantísima obra sobre *Canto mozárabe* (Barcelona, 1929) : « El gran cardenal Jiménez de Cisneros, al proponerse rehabilitar los antiguos ritos españoles, no restauró la liturgia mozárabe tal como se había practicado en tiempos antiguos y como se conservaba en los libros que en las iglesias de Toledo venían usándose, y en los vetustos códices de nuestros templos y catedrales se encontraban, sino que hizo un nuevo arreglo, es decir, un nuevo misal y un nuevo breviario.

En ellos se conservan los textos y la forma substancial de la liturgia mozárabe; pero no sin notables transformaciones y traslados, entrando también numerosos elementos de liturgia romano-toledana, que por entonces se practicaba en nuestra Península » (1).

En la capilla mozárabe del *Corpus-Christi* de Toledo hay cuatro cantorales de rito visigótico que se emplean en el culto. La notación de estos cantorales está hecha en escritura mensural polifónica del siglo XVI, en que vivió Cisneros, y actualmente los capellanes emplean unos cuadernitos escritos en notación moderna.

La bibliografía mozárabe de hoy es relativamente extensa y muy interesante. Su rito lo han tratado muy eficazmente, entre otros, Simonet, Moraleda y Esteban, Rodríguez y Rodríguez, Muñoz Rivero, Foradada, Goicoechea y Yepes, así como varios investigadores extranjeros, en estudios paleográficos y folletos históricos.

La labor más interesante es la realizada por Dom Mario Férotin, O. S. B. de Solesmes (Francia), el cual estuvo en Santo Domingo de Silos (Burgos) ordenando el archivo (1912), y allí encontró un *Liber Ordinum*, antiguo manuscrito, en el cual se encuentra el auténtico rito mozárabe. Entre los numerosos manuscritos que él examinó por España, figura también el Antifonario de la catedral de León (2), llamado del rey Wamba.

(1) Acerca de los cambios y adiciones realizados por la Comisión cisneriana consúltese el *Manual de la liturgia hispanovisigótica* de Dom GERMÁN PRADO (Madrid, 1927).

(2) *Antiphonarium mozarabicum de la Catedral de León*, editado por los padres benedictinos de Silos (Burgos, 1928).

Este precioso manuscrito fué copiado (según Dom C. Rojo y Dom G. Prado) en el siglo x de un Códice contemporáneo del rey Wamba (siglo VII).

Las investigaciones del sabio paleógrafo Dom Férotin pueden verse en su *Liber Ordinum* y en *Liber sacramentorum* (París, 1912).

Basándose en sus interesantes trabajos, se ha hecho la obra anteriormente citada sobre *canto mozárabe* de los benedictinos Rojo y Prado, la cual forma, con el capítulo dedicado a escritura hispanogótica (*Paleografía Musical Gregoriana*, Abadía de Montserrat, 1925) de Dom Gregorio M.ª Suñol, el más interesante estudio hecho sobre música mozárabe.

Los códices existentes de melodía mozárabe son los que siguen : cinco en la catedral de Toledo ; dos en la Biblioteca Nacional y dos en la Academia de la Historia, de Madrid ; uno en la antigua Biblioteca Real ; uno en la catedral de León ; uno en la Universidad de Compostela ; otro en la de Zaragoza (1) ; cuatro en Silos ; uno en la Biblioteca Nacional de París, y tres en el British Museum. Han sido citados por Rojo y Prado, del catálogo de Férotin, además de otros que existen en la Biblioteca Nacional, llamados de Azagra y de Meyá.

---

(1) Sobre este fragmento de códice dió el autor del presente manual una conferencia en la Universidad de Zaragoza con ocasión de celebrarse los cursillos « Menéndez Pelayo » (1937), con el título de « La música de la primitiva Iglesia española estudiada en un manuscrito de San Juan de la Peña ».

Dom G. M.ª Suñol menciona varios códices visigóticos de los Archivos de la Corona de Aragón, de la Seo de Urgel, de la Abadía de Montserrat y de San Felíu de Gerona.

Evolución y decadencia del canto gregoriano

Hacia finales del siglo VI, el pontífice San Gregorio el Magno (1) recopiló todas las melodías que hasta entonces se habían escrito y formó el llamado *canto gregoriano*, que en España no se practicó hasta algunos siglos más tarde, al implantarse, como hemos dicho, el rito romano con los cantorales de la Abadía de Cluny.

El canto gregoriano tuvo su época de formación, que se extiende desde los albores del Cristianismo hasta San Gregorio. Durante este primer período fueron utilizadas, al parecer, para entonar salmos, himnos y demás cánticos religiosos, las melodías de los antiguos ritos paganos anteriores a Jesucristo, y especialmente las de los cantos hebreos, que se amoldan, mejor que ninguna otra, al espíritu de humildad y recogimiento exigido por el Cristianismo. Es de suponer que fuera el canto de la Sinagoga el preferido, porque judíos eran los apóstoles y la mayoría de los cristianos primitivos.

Durante la época de las persecuciones fué creándose poco a poco el carácter especial de la melodía religiosa a impulso de los pontífices y apóstoles, que vieron en la

(1) Fué elegido Papa en 3 de septiembre de 590 y murió en 12 de marzo de 603.

oración cantada la forma más propicia para mantener la fe cristiana. Respecto a esta época naciente de la Liturgia romana, debemos limitarnos a formular vagas hipótesis, por la ausencia de datos fidedignos.

En el siglo VI y principios del VII, en que vivió San Gregorio Magno, fué cuando el canto eclesiástico romano tomó una forma esencial más duradera y completa, merced al impulso que le dió aquel gran Pontífice. Esta es la época esplendorosa del canto litúrgico, y la labor de San Gregorio debió ser, más que nada, de pulimento y reforma, con el fin de llevar el canto de iglesia a un terreno puramente práctico para los oficios divinos.

Como grandes obras suyas, quedaron : 1.ª la composición del célebre *Antiphonarium*, libro en el cual se hallan recopiladas las antiguas melodías que habían de servir para los oficios de la Santa Misa y horas canónicas, consignándose allí todos los cánticos del año litúrgico, y 2.ª la fundación en Roma de la *Schola Cantorum*, destinada a habituar al pueblo en la ejecución del canto litúrgico.

Gran cantidad de melodías de las llamadas gregorianas habían sido recogidas ya por San Ambrosio, y algunas de ellas se cree que compuestas por él ; pero tradicionalmente destaca el estilo de San Gregorio por su mayor sobriedad y expresivismo.

En tiempos de San Gregorio, y divulgado por los misioneros cristianos, empezó a extenderse el canto romano por Europa, especialmente por Inglaterra y Francia ; uno de estos misioneros fué el monje Agustín, a quien se atribuye el rezo de algunas antífonas grego-

rianas. En el año 679 fundó el monje benedictino y cantor romano Juan la célebre escuela de melodía de Cantorbery en las Islas Británicas.

Algo más tarde, Pipino y Carlomagno se sirvieron del canto romano para fomentar la vida religiosa y hasta intelectual del Imperio franco, y por entonces se fundaron las célebres escuelas catedrales de Metz y Soissons (787). Una de estas escuelas fué después la llamada de San Gall, que tanta importancia tiene en la historia de la paleografía musical.

Únicamente en Milán (con San Carlos Borromeo y el canto ambrosiano) y en España (con el rito mozárabe) encontró el canto gregoriano una barrera infranqueable, que en nuestra patria se mantuvo con su melodía peculiar mozárabe hasta 1071, en que se introdujo el canto gregoriano.

A partir del siglo XII y tras una época en que logran gran aceptación las llamadas *secuencias*, cuyo origen se remonta a Notkerio de San Gall († 912) y los llamados *tropos*, que tienen su iniciador en Tutilo, monje del mismo monasterio († 915), comienza la decadencia del canto gregoriano, así como todo lo que supone melodía a una sola voz, pues en esta época empieza a surgir una nueva estética, una nueva forma musical, que es, en esencia, antimelódica: la polifonía. Los primeros intentos contrapuntísticos que se hacían con la sana intención de mejorar el canto de la Iglesia, habían de destruirlo progresivamente mediante las formas embrionarias del contrapunto, que se llamaban *diafonía* y *discantus*.

Son varios los intentos de restauración que registró el canto de San Gregorio desde la época polifónica. El Concilio Tridentino (1545-1563) pretendió depurarlo, pero coincidió la celebración de este Concilio con la época de mayor apogeo de la polifonía, y ésta, representada por la venerable figura de Palestrina, ahogó el esfuerzo encaminado a mejorar la melodía gregoriana. Así puede decirse que la labor musical realizada por el Concilio de Trento fué exclusivamente polifónica.

Ya en nuestros tiempos han intentado otras depuraciones de la melodía unisonal los papas Pío IX y León XIII, pero la transformación más importante se debe a Pío X, quien ha conseguido el resurgimiento de la primitiva melodía romana, llevando a cabo, en 1903, la completa restauración del canto gregoriano, a que hacemos referencia en la página 33 y siguientes.

Evolución de la escritura musical hasta Guido de Arezzo

En la época cristiana que llevamos relatada, fué evolucionando poco a poco la escritura musical: del sistema alfabético empleado por los griegos y civilizaciones anteriores, se pasó a la escritura de *neumas*. Ésta, a su vez, sufrió grandes transformaciones a través de los siglos. Los primitivos neumas eran unos trazos en forma de puntos, comas, líneas inclinadas (signos melódicos) y circunflejas (signos de adorno) derivados de signos gramaticales que poco a poco tomaron carácter

propio y servían para expresar las escrituras agudas o graves realizadas por la voz. Esta forma ideográfica de escritura entorpecía mucho la difusión, teniéndose que oír las melodías antes de ser cantadas, ya que con sólo su lectura no se podía lograr una fiel ejecución (1).

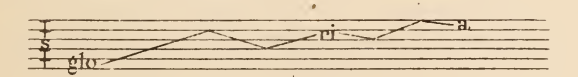
A los neumas escritos *in campo aperto*, esto es, colocados sin forma simétrica, les fué añadida más tarde una línea horizontal, que representaba el sonido fijado al principio de la pieza por medio de la letra correspondiente a dicho sonido. Poco después, resultando insuficiente una línea sola, fueron añadiéndose varias líneas más y se practicaron diferentes sistemas, utilizando cada cual el número de líneas que creía necesario según se escribiera para voces o instrumentos, necesitándose para éstos mayor número de líneas, por ser más extensa la tesitura de sus melodías. A la notación primitiva de neumas *in campo aperto*, llamada también *quironímica* (puesto que se guiaba por los movimientos que con la mano hacía el maestro), sucedió el empleo de la línea horizontal aplicada a los neumas, la cual se ve por primera vez en la escritura denominada *aquitana*, que toma

(1) A los cantores eclesiásticos se les sometía a una preparación de nueve años para que aprendiesen a cantar de memoria todas las melodías litúrgicas. *Nisi enim ab homine memoria teneantur soni pereunt, quia scribi non possunt,* dice San Isidoro en el libro III de *Etimologías*. Esto, quizá, fuese la causa de que no se pensara en fijar claves que hubieran servido hoy para descifrar la enrevesada paleografía musical de aquella época, ya que si se han podido estudiar los neumas primitivos no se han hallado indicios de claves hasta épocas más posteriores.

su nombre de la antigua región de la Galia (1). Esta adición de la línea horizontal produjo el sistema de escritura llamado *diastemático*, en el cual se fija el intervalo con mayor claridad.

En el siglo XII logra ya una forma más concreta la escritura musical; los neumas adquieren un valor gráfico más determinado y se fija en cuatro el número de líneas que constituyen la pauta.

De las diferentes teorías inventadas por los monjes Hucbaldo (hacia 840-930), Guido de Arezzo (hacia 995-1050), Herman Contractus (1013-1054) y otros para establecer de manera concreta la colocación de los neumas, sólo dos quedaron en la práctica por su forma sencilla y de fácil aplicación. Éstas fueron la de Hucbaldo y la de Guido de Arezzo. La teoría de Hucbaldo, benedictino del convento de Saint-Amand (Flandes), consistía en disponer en un pautado de seis líneas las iniciales de tono y semitono en esta forma:



colocando los neumas de manera que la distancia de semitono estuviera en el espacio de la letra *S*, que significa el semitono, quedando así establecida con toda claridad la extensión completa de cada tetracordio.

(1) Desde comienzos del siglo XI, esta forma de notación penetra en Cataluña, y aun reviste en esta región caracteres peculiares: su principal centro monástico fué Ripoll, cenobio íntimamente relacionado en aquellos tiempos con los monasterios del Midi francés.

En la escritura guidoniana aparece reducido a cuatro el número de líneas empleado en la pauta, y los neumas tienen ya la figura de puntos cuadrados.

A Guido de Arezzo, benedictino italiano del convento de Pomposa (cerca de Ferrara), se le atribuye gran número de teorías referentes al ordenamiento de la escritura musical contenidas en su tratado *Micrologus de disciplina artis musicae ;* pero lo que indiscutiblemente se debe a él es la designación actual de los sonidos, sencillo procedimiento que consistió en aprovechar la primera sílaba de cada verso de un himno a San Juan Bautista, compuesto en el siglo IX por Paulo Diácono, monje de Monte Cassino. Este himno presentaba la particularidad de que en cada verso empezaba la entonación por un grado conjunto ascendente en forma de escala ; así, pues, dejando la primera sílaba de cada verso como nombre propio del sonido que representaba, quedó constituída la escala con sus seis nombres de notas (el séptimo, o sea el *si*, tardó aún algunos siglos a designarse), aunque no por esto se pudiera abandonar del todo el sistema alfabético, por exigirlo así la *solmisación por mutanzas*, sistema de solfeo derivado de la teoría de Guido.

El himno de Paulo Diácono es el siguiente :

UT queant laxis
Re sonare fibris
MI ra gestorum
Fa muli tuorum
Sol ve polluti
LA bii reatum
Sancte Ioannes

En el siglo XII se desarrolla en Francia la llamada *nota quadrata* o coral, posiblemente a consecuencia del

instrumento escriptorio con que se trazaban. Los signos de adorno desaparecen, y la melodía se diatoniza. Desde el momento en que la escritura cuadrada logra imponerse en Francia e Italia, puede decirse que queda ya perfeccionada la latinización del canto gregoriano.
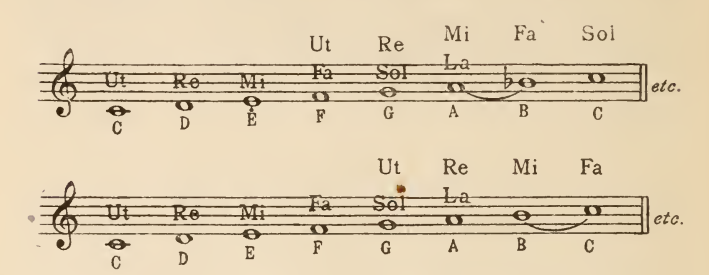
Solmisación por mutanzas (1)

Establecida la denominación para los seis sonidos *c-ut, d-re, e-mi, f-fa, g-sol, a-la,* quedó constituído el *hexacordo* (distancia de seis sonidos), faltando sólo designar el sonido *B* (nuestro *si*) que por el procedimiento de la *mutanza* se llamaba *fa*, si aquél era bemol, y *mi* si era natural o becuadro.

Conocíanse sólo tres distancias de semitono: una del sonido *E* al *F* (*mi-fa*), otra del *A* al *B moll* (la *si* ♭) y otra del *B dur* al *C* (*si* ♮*-do*): en todas ellas habían de corresponder los nombres *mi-fa,* teniéndose que hacer para esto una *mutación* en el *fa*, y otra en el *sol,* para llegar con la primera al *si* ♭, y con la segunda al *si* ♮. La mutación consistía en dar a dichos *fa* y *sol* el nombre

(1) La teoría de solmisación por mutanzas no se practicó en toda su integridad y perfección hasta la época polifónica (siglos XV-XVI). Pero la incluímos en este lugar, con las teorías de Guido, porque a ellas se debe la solmisación, ya que esta teoría se construye con todos los elementos gráfico-musicales, hasta Guido establecidos. Claro es que esto no quiere decir que si Guido vivió en el siglo XII, sus teorías fuesen inmediatamente aplicadas, pues es sabido que cuando se operan cambios trascendentales, transcurren algunos siglos hasta que se consolida la definitiva evolución.

de *ut*, pero con la entonación correspondiente al *fa* o *sol*, en la siguiente forma :



De este procedimiento de solfear, resultaba que a cada nota de las seis que componían el hexacordo le correspondían tres nombres, uno para el hexacordo primitivo, otro para la mutanza *por natura* y otro para la mutanza *por bemol*. Por esto se designaban las tonalidades y tesituras de instrumentos con los nombres de *alamire*, *csolfaut*, etc. ; lo cual quería decir, sonido *a*, *la*, en el hexacordo primitivo, *mi* en la mutanza por bemol, y *re* en la mutanza por natura, y así sucesivamente en todos los sonidos, menos en el sonido *B*, que no se designó hasta el siglo XVI con el nombre *si*, sacado de las dos iniciales del último verso del himno a San Juan : hasta dicha fecha no tenía nombre el hexacordo primitivo, designándose en él con su letra correspondiente, como *fa*, en la mutanza por bemol, y como *mi*, en la mutanza por natura (*B-fa*, *mi*) (1).

(1) La tabla completa de las siete primeras letras del abecedario latino empleado para la designación de los sonidos en el sistema de solmisación, es la siguiente :

De toda esta primera época del arte religioso musical consérvanse en España unos cuantos documentos, entre ellos los aludidos manuscritos mozárabes procedentes de Toledo, Silos y León, algunos de los cuales se suponen anteriores al siglo VIII. Estos códices que contienen el rito mozárabe, fueron, indudablemente, compuestos por los liturgistas españoles.

Por nuestras catedrales se suelen encontrar hojas sueltas y códices del primitivo canto romano y de nuestro isidoriano o eugeniano, en escritura de puntos trazados *in campo aperto*, y otros escritos posteriormente sobre una sola línea, hecha ésta unas veces en seco y otras en tinta.

En la catedral de Calahorra se conserva un Códice (1), allí confeccionado entre 1121 y 1125, que contiene ya

A = la mi re	*E = la mi*
B = ♭ fa ♮ mi	*F = fa ut*
C = sol fa ut	*G = sol re ut*
D = la sol re	

El mismo sistema conservado hasta nosotros sin la solmisación :

A = la	*E = mi*
B = si	*F = fa*
C = do	*G = sol*
D = re	

De él se derivan las claves que representan sus sonidos, como la *C* para el *do*, la *F* para el *fa* y la *G* para el *sol*.

También los nombres de bemol y becuadro se derivan de este procedimiento : ♭ moll (blando) y ♮ (cuadrado o duro).

(1) Confróntese el Apéndice I, donde damos una minuciosa descripción de este importantísimo Códice, según los datos que nos ha proporcionado su descubridor. En diversas bibliotecas oficiales y capitulares (Academia de la Historia, Escorial, Toledo, etc.) existen cantorales de rito romano que mantienen la notación aquitana.

el rezo romano introducido en España por los monjes cluniacenses hacia fines del siglo XI. Este libro (de Homilías), que ha sido hallado recientemente por el culto canónigo doctoral de aquella iglesia don Fernando Bujanda, contiene la música escrita en el estilo llamado *diastemático*, y es el primer códice musical conocido, hecho en España con letra *carolina*.

En algunas hojas de este Códice se observa que ha sido sobrepuesta una línea horizontal entre los neumas siguiendo la costumbre que apareció después de la escritura *in campo aperto* (1).
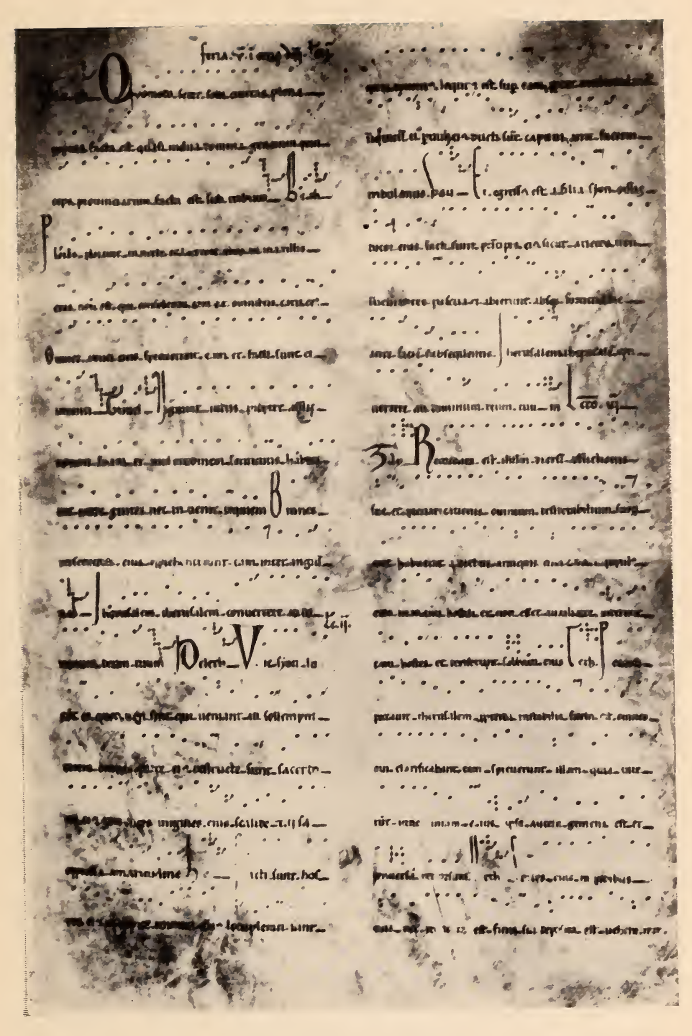
Todos estos documentos constituyen un verdadero tesoro de melodía por estar hechos antes del siglo XV, época en que se estropeó por completo la escritura y la construcción del canto a una sola voz, por hacerse los cantorales con los mismos procedimientos de escritura, rítmica y tonalidad, empleados en el género polifónico.

Teoría del canto gregoriano

Por exigencias de método vamos a interrumpir ahora el apunte histórico que venimos haciendo, para exponer, aunque en forma algo compendiada, los principales elementos de que se compone el canto gregoriano, tal como se practica hoy en todas las iglesias del mundo católico.

---

(1) Un científico y detenido estudio de los primitivos escritos musicales religiosos puede verse en la citada obra de Dom Gregorio M.ª Suñol.



«Homiliario», de Calahorra

Con fecha 22 de noviembre de 1903 publicó el pontífice Pío X su *Motu proprio* (1) ordenando que en el culto religioso se cantaran las melodías recopiladas por San Gregorio en el siglo VI, pero con toda la pureza de su estilo primitivo, y se realizase una profunda labor de depuración general de toda la música que se había de cantar en la Iglesia.

A este efecto se encargó a la Comisión Vaticana de Ritos la edición del Gradual y Vesperal, donde se encuentra distribuído el rezo de la mañana y de la tarde, quedando desterrados para siempre los antiguos libros de coro, donde la tonalidad y el ritmo del verdadero canto religioso, a fuerza de añadirle sostenidos y bemoles y de querer encerrarle en la estrecha medida de un compás uniforme y absurdo, impedía por completo la verdadera expresión del texto litúrgico. A esta labor contribuyeron grandemente algunas comunidades religiosas y especialmente la de los RR. PP. Benedictinos, muy especializados en la práctica del canto gregoriano (2).

De esta forma quedó implantado nuevamente en la Liturgia el maravilloso canto de San Gregorio, que a través de innumerables modificaciones y correcciones había perdido toda su belleza. Tanto se había estropeado durante los últimos siglos, que al aparecer la edición vaticana del Gradual y Vesperal, hubo de empezarse

(1) Cfs. el Apéndice II, en que reproducimos íntegramente la traducción castellana de la disposición pontificia.

(2) Cfs. a este respecto la *Paléographie Musical* de Dom ANDRÉ MOCQUEREAU de Solesmes (Francia).

por aprender de nuevo a cantarlo, pues era enteramente desconocido a los profesionales cantollanistas.

La escritura adoptada en el Gradual para este canto fué la usada antes del siglo XV, por ser la más a propósito en melodías que habían de cantarse a una sola voz, o sea la escritura de neumas que aparecieron ya perfeccionados en el siglo XII. Esta escritura está compuesta por puntos que indican con toda claridad el sitio fijo de cada nota, y por figuras que representan diferentes grupos de ellas ; se desarrolla en pauta de cuatro líneas o tetragrama empleado en tiempos de Guido de Arezzo, por no necesitar la poca extensión de sus melodías más número de líneas. Tampoco necesita este canto de compás a medida estricta, exigencia planteada por la polifonía al aparecer la escritura *mensurata* o medida, por tratarse de varias voces diferentes que cantan a la vez (véase más adelante el capítulo sobre Polifonía).

Es muy lógico que el canto gregoriano se escriba así, con los elementos de escritura anteriores a la polifonía, ya que la principal causa del relajamiento de estas melodías la había producido la aplicación absurda del compás riguroso, recurso que se hace necesario en una agrupación polifónica, donde varias voces cantan a la vez una melodía diferente, pero que en cambio entorpece y quita expresión cuando se trata de una melodía completamente aislada sin ninguna clase de acompañamiento, como es el gregoriano. Téngase en cuenta que, aunque se ven melodías gregorianas con armonizaciones de órgano, éstas son de nuestros días, pero resultan

innecesarias, ya que dichas melodías encierran una cantidad tal de expresión que cualquier aditamento resulta contraproducente.

Cuadro con la notación empleada en la edición vaticana

Notas simples

Virga (1), nota aguda con relación a sus inmediatas anterior y posterior.

Punctum (2), nota relativamente baja, o sea lo contrario de la virga.

Rombo (3), forma especial de punctum en los grupos compuestos de varias notas descendentes.

(1) ; (2) ; (3) ; (4) (5) ; (6) (7) ; (8) (9) ;

(10) , , (11) ; (12) , (13) (14) (15)

(16) ; (17) , (18) ; (19) (20) ;

(21) (22) ; (23) (24) (25) ;

(26) (27) ; (28) (29) ; (30)

(31)

Neumas simples

Clivis (4), compuesto de una nota aguda y otra grave (5).

Podatus (6), formado de una nota grave y otra aguda (7).

Climacus (8), que se compone de una nota aguda seguida de otras dos más graves (9).

Scandicus (10), de tres formas distintas, significan tres notas ascendentes (11).

Salicus (12), en la primera figura se diferencia del clivis en que la primera nota va separada de sus dos siguientes (13); en la segunda representa dos notas de la misma altura seguidas de otra más aguda (14).

Torculus (15), consta de una nota aguda entre dos graves (16).

Porrectus (17), las dos formas representan lo contrario del torculus (18).

Neumas compuestos

Climacus resupinus (19), representa un climacus al cual se añade en su terminación una nota ascendente (20).

Porrectus flexus (21), es un porrectus con una nota descendente añadida (22).

Scandicus flexus (23), es un scandicus seguido de una nota inferior (24) o un punctum seguido de un torculus más alto (25).

Torculus resupinus (26), contiene un podatus seguido de una nota más aguda (27).

Pes subbipunctis (28), contiene un podatus seguido de dos puntos (29).

Scandicus subbipunctis (30), es un scandicus seguido de dos puntos (31).

Neumas especiales y licuescentes.

Llámanse licuescentes a los neumas que en la escritura antigua terminaban con trazos más delgados y finos que los corrientes, y en la escritura guidoniana se representaban con puntos diminutos: indicaban que la voz ha de resbalar sobre ellos haciendo una emisión algo oscura y apagada.

Tonalidad (modos)

La construcción de los tonos o modos del canto gregoriano proviene directamente del sistema de los griegos, o sea del tetracorde. En éste, como en aquél, lo

esencial de toda melodía consiste en la distancia de dos notas musicales principales, que en el gregoriano son dominante y final. En el sistema griego se llamó a estas distancias tetracordes, porque constaban de cuatro notas seguidas hacia abajo, siendo cada una diferente entre sí por el distinto sitio que ocupaba el semitono ; la sucesión de dos tetracordes iguales venía a constituir una octava o escala.

Los principales tonos griegos son tres : dórico, frigio y lídico, que contienen dos tetracordes iguales cada uno, y se diferencian entre sí por la colocación del semitono. De la inversión de los tetracordes, o sea del resultado de colocar el de arriba abajo, resultan tres escalas correlativas y dependientes de las primeras, a saber : hipodórica, hipofrigia e hipolídica. En estas escalas resultan diferentes los tetracordes, o sea que en una octava hipodórica se hallan mezclados un tetracorde dórico y otro frigio. También se encuentra entre las escalas desiguales la mixolídica, de menos importancia que las anteriores (1).

Este fué el primer sistema completo de tonalidad diatónica (después del pentátono o escala de cinco tonos empleada por los pueblos primitivos y que todavía se conserva en algunos países orientales) y a él se atiene el canto gregoriano, aunque parezca algo diferente por la irregularidad que en algunos de sus tonos se observa en cuanto a la colocación de las dominantes, circunstancia que explicaremos más adelante.

---

(1) Véase *La Música en la Antigüedad*, de CURT SACHS. — EDITORIAL LABOR.

Tabla de los ocho tonos

Dominantes	Finales	Diapasón o tesitura
1.º *La*.....	*Re*	de *re* a *re*
2.º *Fa* ...	*Re*	» *la* » *la*
3.º *Do*	*Mi*	» *mi* » *mi*
4.º *La*	*Mi*	» *si* » *si*
5.º *Do*	*Fa*	» *fa* » *fa*
6.º *La*	*Fa*	» *do* » *do*
7.º *Re*	*Sol*	» *sol* » *sol*
8.º *Do*	*Sol*	» *re* » *re*

La irregularidad aludida anteriormente tiene lugar en aquellos tonos en que correspondía ser dominante a la nota *si*. La causa de esta irregularidad es que anteriormente a la clasificación de los tonos gregorianos se había observado la deficiencia de la nota *si* para ser entonada melódicamente con otros intervalos (la armonía no existía aún) ; por tal razón dicha nota se alteraba descendentemente con objeto de evitar las entonaciones de cuarta mayor y quinta menor que con el *si* natural se producían ; de aquí el nombre de *diabulus* con que se le denominaba.

De esta forma quedó el *si* como única nota alterable y tomó carácter diferente a las demás, quedando incapacitada, por razón de su poca estabilidad, para formar parte como nota importante en ninguno de los tonos. La diferencia existente entre algunos tonos del canto gregoriano y sus sinónimos griegos proviene, por consiguiente, de la colocación irregular de sus dominantes.

Esta irregularidad tiene lugar en los tonos tercero, cuarto y octavo.

En el tercero y octavo está evitado el *si*, como *dominante*, por la razón indicada, siendo en su lugar *do* ; en el cuarto se modifica también el lugar de la dominante por haber sido cambiada la del tercero, del cual es dependiente, siendo *la*, en vez de *sol*, que le corresponde.

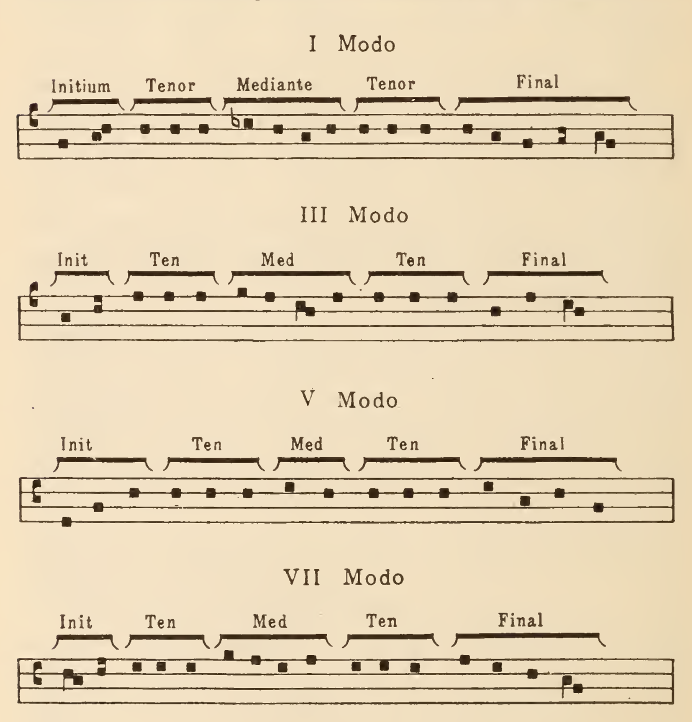
En las melodías de primero, quinto y sexto tono suele encontrarse el *si* bemolizado, unas veces como floreo del *la*, y otras como nota propia, para evitar el tritono con el *fa*, que es muy frecuente en estos tonos. También se ve el *si* bemol en melodías de las otras tonalidades, pero es siempre en giros que pertenecen al primero, quinto o sexto.

Por la bemolización del *si*, los tres tonos indicados tienen cierta semejanza con nuestro moderno sistema tonal, mayor y menor ; pero también hay melodías de estos tres tonos que quizá por su antigüedad conservan el *si* natural, y de aquí su mayor semejanza con las tonalidades griegas.

Como teorías completas del canto gregoriano recomendamos el estudio de las dos publicadas, respectivamente, por los benedictinos Dom Gregorio M.ª Suñol y Dom Casiano Rojo, así como también los trabajos que sobre esta materia ha hecho el prestigioso maestro R. P. Nemesio Otaño en su *Manual del Canto Gregoriano* y en *La música religiosa y la legislación eclesiástica*. Son igualmente de sumo interés las labores gregorianistas realizadas por el insigne paleógrafo mosén

Higinio Anglés y el maestro mosén Francisco Baldelló (de este último son las notas referentes al canto gregoriano que contiene el *Diccionario Musical ilustrado* dirigido por el maestro Pahissa).

Fórmulas melódicas para la entonación de los Salmos (1)



(1) Además de las fórmulas de los ocho tonos, existe otra llamada *tonus peregrinus,* que se emplea para el salmo *Yn exitu Ysrael,* para el *Laudate pueri* de Vísperas y para el *Benedicite* de

II Modo

Init Ten Med Ten Final

IV Modo

Init Ten Med Ten Final

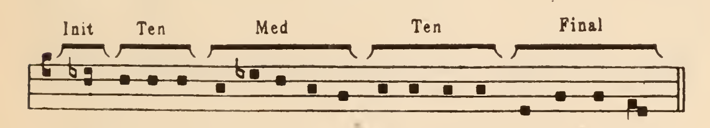
VI Modo

Init Ten Med Ten Final

VIII Modo

Init Ten Med Ten. Final

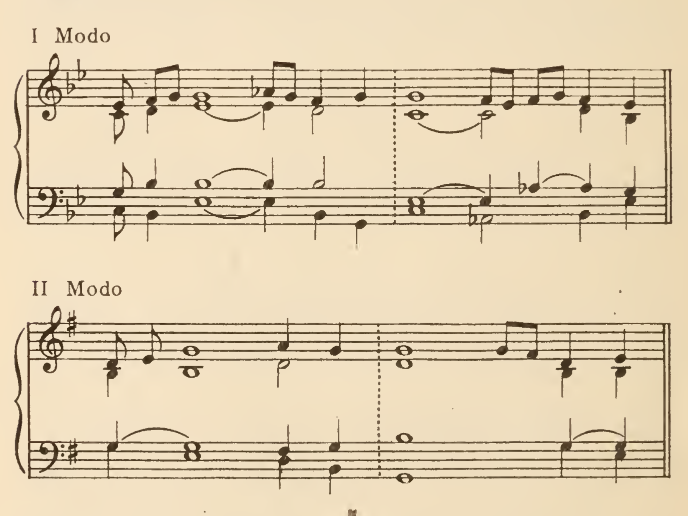
Laudes, que teniendo gran afinidad con algunas de las fórmulas de los otros tonos, no pertenece a ninguno de ellos. He aquí dicha melodía que tiene *la* por dominante en su primera parte y *sol* en la segunda :

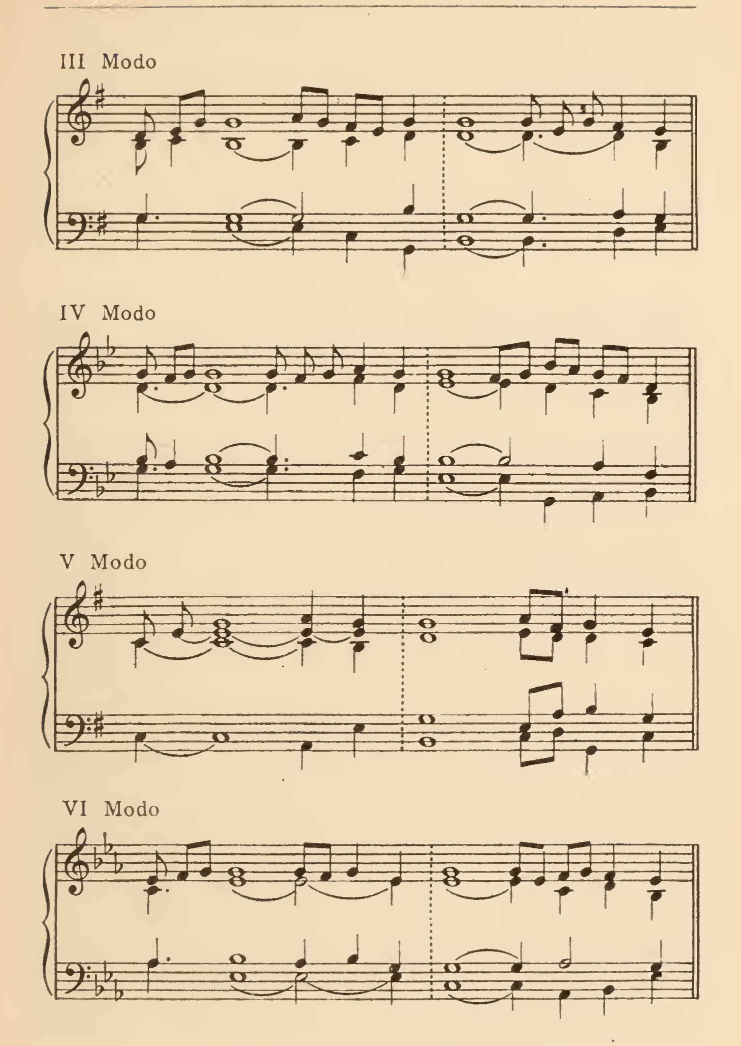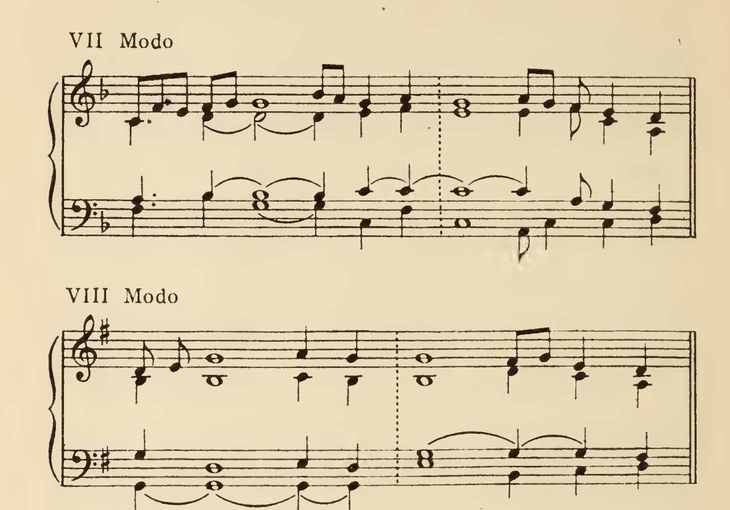


Esta melodía se canta siempre sin ser acompañada de órgano.

Con objeto de unificar la tesitura al cantar los salmos y de que se puedan cantar las melodías de los ocho tonos por una misma clase de voz, se establece corrientemente una cuerda coral en una nota fija, en la cual se entonan las dominantes de los ocho tonos, haciéndose el transporte a que esto dé lugar. Corrientemente, la nota que se emplea para cuerda coral en las catedrales es el *sol*, por resultar con ella una tesitura apropiada para la voz grave de los sochantres. En conventos o congregaciones donde predominan las voces de tenor, se adoptan corales más agudas.

He aquí las fórmulas melódicas de los ocho tonos transportadas a la cuerda de *sol* y con acompañamiento de órgano :




III Modo
IV Modo
V Modo
VI Modo


VII Modo
VIII Modo

Polifonía

(Período embrionario)

Breves nociones de organum, diafonía, discanto y fabordón. Nacimiento del motete

Del siglo VIII o IX datan los primeros intentos de acompañar al coral gregoriano con otra voz. Al principio, este ejercicio se hacía mentalmente por los cantores, que, teniendo a la vista el coral gregoriano (denominado *cantus firmus*), improvisaban otra voz mediante algunas reglas establecidas para ello, A esta manifestación se llamaba *contrapunto alla mente :* poco a poco se fué metodizando hasta que apareció su primera forma, el *organum.*

Sumamente imprecisos son los orígenes de la polifonía en España. Hoy por hoy, puede afirmarse que las primeras noticias fidedignas hacen referencia al conocimiento del *organum* por los monjes de Ripoll desde el siglo XI, pues la cuestión referente al famoso Virgilio y a sus datos sobre la enseñanza musical en Córdoba durante el siglo IX sugieren grandes dudas a los investigadores de la música medieval.
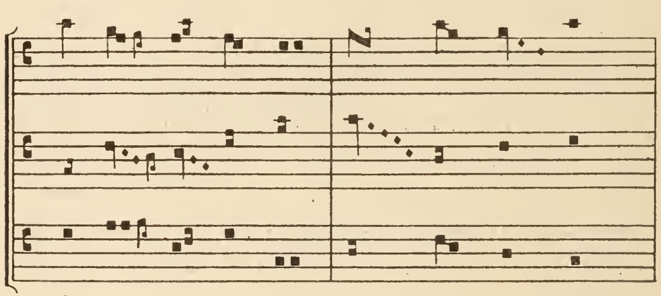
En un fragmento gregoriano (burgalés) del siglo XIII han sido halladas por el sabio polígrafo benedictino Dom Germán Prado varias composiciones polifónicas, que, a juzgar por su grafía arcaica, son quizá las primeras que se hicieron en España. No obstante su antigüedad, estas formas polifónicas no son ya un rudimentario *discanto* o *diafonía* por cuartas, quintas o terceras,
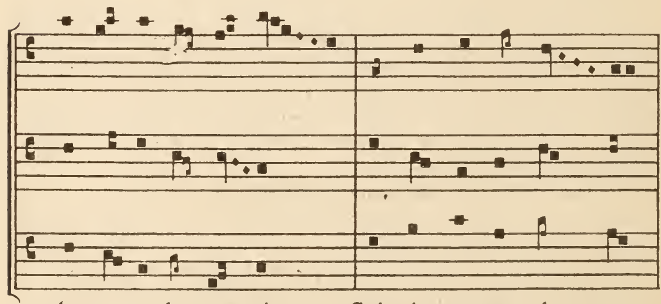
sino que acusan decididamente el estilo *afabordonado* del primitivo motete polifónico.

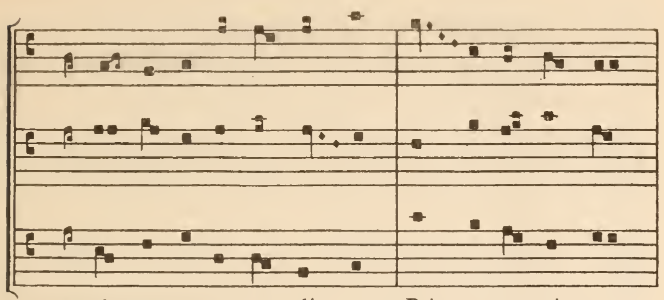
He aquí, por vía de ejemplo, el calco y la traducción de dos piezas que en el manuscrito carecen de clave y no tienen sino una línea amarilla, fenómeno harto frecuente en los códices gregorianos de notación *aquitana*, que, debido al influjo cluniacense, se impusieron en España con preferencia a los de notación de neumas-acentos, una vez abolido el rito visigótico mozárabe a fines del siglo XI.

Este notabilísimo fragmento, no obstante lo dicho en *España Sacro-Musical* (15 de abril de 1931, pág. 214), no puede remontar al siglo XII, encontrándose ya en él la *secuencia* de Santo Domingo de Guzmán, muerto en 1221.
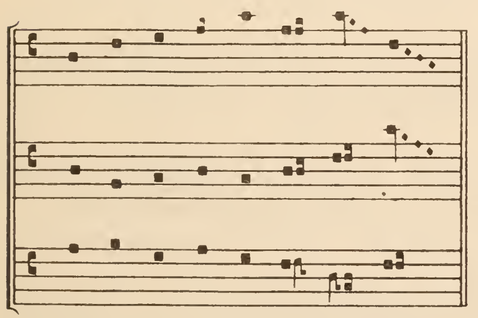
I



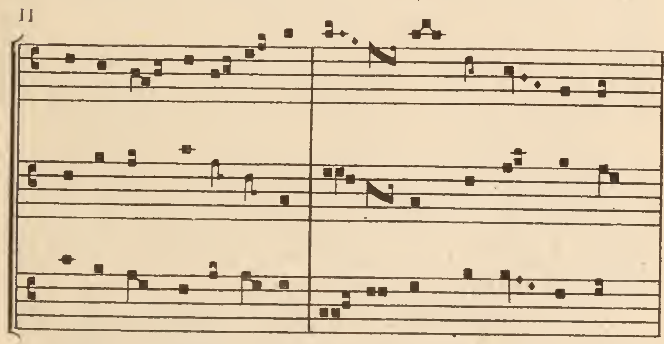




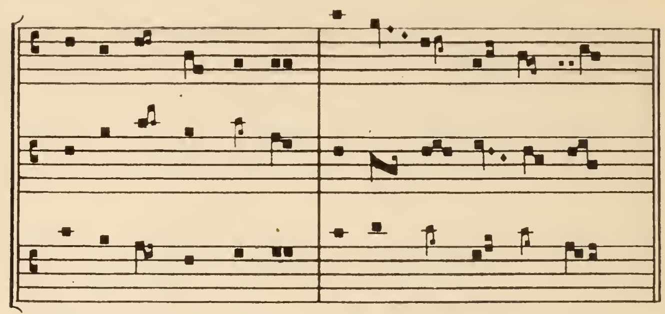
or_pha_no_rum pa_ra_cli_te Pri_mo_ge_ni_tus
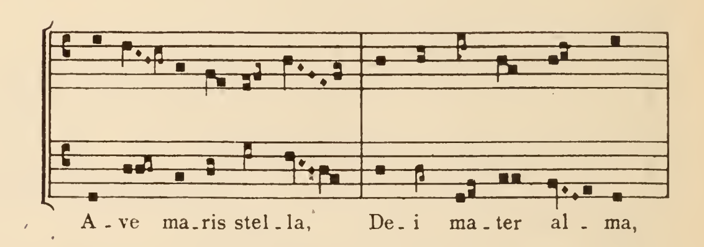


Ma_ri_e vir_gi_nis ma_tris.



Ad Ma_ri_e glo_ri_am. Ma_ri_am san_cti_fi_cans.





at-que sem-per vir-go fe-lix ce-li por-ta.

Organizar, significaba acompañar el *cantus firmus* por medio de otra voz que hacía intervalos de cuarta, quinta y octava, paralelamente, empezando y terminando en octava o unísono.

A este procedimiento siguió la *diafonía*, que se diferenciaba del *organum* por emplear algunos otros inter-

valos como la segunda y tercera, y eludiéndose, en cambio, el uso de la quinta por debajo del *cantus firmus*.

El discanto implica ya una más sólida idea de acompañamiento y en él se vislumbra ya el principio del contrapunto. En el discanto se utilizan los intervalos de cuarta, quinta y octava, y, entre estos intervalos, se practican los de segunda, tercera y séptima en valores de menos duración que las notas del *cantus firmus*, viniendo a ser lo que para nosotros significan las notas de paso. Además, comienza a adquirir ya cierta importancia el movimiento contrario de la voz que hace el discanto con la del *cantus firmus*. Desarrollaron estas teorías con especial empeño los monjes Hucbaldo y Guido de Arezzo, así como también Juan Cotto, que vivió hacia 1050.

Pero la más importante de estas formas precursoras de la polifonía fué el *fabordón*, con el cual se da entrada a una tercera voz. Al parecer, esta forma proviene de Inglaterra, y así lo atestigua Guillermo Monachus, primer escritor que habla de esta nueva diafonía en el siglo XIV. Su forma característica es la de dos voces que contrapuntan el *cantus firmus* en terceras y sextas. Primeramente fué sólo una voz que contrapuntaba en terceras inferiores al *cantus firmus*, y como esta voz se encomendaba al contralto o tiple, su efecto sonaba a octava alta, resultando sexta en vez de tercera con el tenor que cantaba el coral gregoriano. A esta voz se la llamó *gimel* (voz gemela), y, por su efecto de falsa octava grave, se la llamó también *faux bourdon* (falso bordón), puesto que sonaba a octava aguda.

4. ARAIZ: La Música religiosa. 408-409.

A estas dos voces así constituídas se añadió otra intermedia, que hacía terceras superiores con el *cantus firmus*, quedando así constituído el *fabordón* a tres voces que contrapuntaban en terceras y sextas, siendo ésta la primera fórmula de contrapunto consonante (1).

Hasta el siglo XV se practican y perfeccionan, principalmente en las escuelas catedralicias, todos estos géneros, formulándose gran número de normas didácticas, que poco a poco fijan las formas elementales del contrapunto (2) en las obras teóricas de Guillermo Mona-

---

(1) Actualmente se practica en muchas iglesias un género llamado de fabordón, que data del siglo XVIII, y, aunque proviene del anterior, difiere de él por completo. El actual es « el recitado de la salmodia, en donde frases enteras aparecen declamadas sobre un solo acorde, concluyendo con una cadencia polifónica ». RIEMANN, *Musiklexikon.*

(2) Santiago de Compostela posee, con su Códice seudocalixtino (copia de 1137), un monumento de primera fuerza, que permite atribuir, en lo musical, a este centro de peregrinación mundial, una importancia tan destacada como la que posee en el arte románico o en la política contemporánea. A semejanza de los grandes santuarios del orbe cristiano (San Martín de Tours, San Marcial de Limoges), Santiago hace florecer una escuela catedralicia donde la música religiosa es objeto de afanoso cultivo : en ella brilla la polifonía con caracteres europeos, hecho que, más que hablar de una dependencia de la gran sede gallega con respecto a las francesas, afirma una noble igualdad de nivel con ellas. Algo análogo a lo que ya en el siglo XIII y comienzos del XIV ocurre con Toledo y Burgos, cuyas grandezas evocan las de las grandes catedrales de la Isla-de-Francia. El estudio sustantivo de estos focos, independientemente de toda sugestión o idea de reflejo, se halla en estado incipiente : sólo señala un brillantísimo inicio el reciente libro de mosén HIGINIO ANGLÉS, *El Codex Musical de Las Huelgas (Música a veus dels segles XIII-XIV)*, 3 vols. Barcelona, 1931.

chus *(Preceptos del Arte Musical)* y Francisco Gafori, *Práctica musical y música en acción* (1496). Franco de Colonia y Juan de Garlandia escriben también tratados teóricos sobre la manera de componer *Motetus* y *Conductus*, y Juan de Muris escribe su *Hypoculum musicale*, obra que se remonta al año 1325 y donde ya se puede apreciar un avance completo hacia el contrapunto.

Arraiga también entonces la costumbre de tomar del coral gregoriano una melodía típica con su texto correspondiente, encomendándose, por lo general, al tenor íntegramente, haciendo las demás voces contrapunto con esta que lleva el *cantus firmus*. Esta forma de composición, denominada motete, adquiere una gran importancia a partir del siglo xv, que constituye la época más gloriosa del arte religioso.

Cada vez va haciéndose más perentoria en la escritura, por la forma de conjunto vocal que va adquiriendo la música, la necesidad de establecer una medida uniforme para todas las voces, con objeto de que cada una de ellas cante su parte, diferente de las demás, sin salirse del conjunto y sin producir discrepancias con las otras voces. Para esto se establece una notación a la cual se denomina *mensurata* o medida, y empieza a usarse el compás, o sea el ritmo uniforme de las notas.

Mediante la aplicación de este sistema, al ser utilizadas las melodías del coral gregoriano para la construcción del motete, se adaptan a la antedicha notación escribiéndose todas ellas con figuras del mismo valor, a fin de poder hacer fácilmente el contrapunto sobre el *cantus firmus*. De aquí proviene el nombre que se da

desde esta época a las melodías gregorianas, de *cantus planus* o *canto llano*, por su aspecto de melodía plana y de medida uniforme.

Otra modificación resulta también del empleo de las voces en conjunto ; refiérese a la tonalidad, que queda modificada con la aparición del cromatismo (música alterada o *ficta*), transformando los antiguos modos gregorianos en nuestro sistema de tonalidad moderna.

Durante el siglo XIV el número de composiciones polifónicas del *ars nova* (condenado por la Bula de Juan XXII en 1324-1325) es insignificante fuera de Cataluña : por lo menos el estudio de los fondos musicales de esa centuria en los archivos catedralicios españoles se halla aún por hacer, cosa que no ocurre en Cataluña. La segunda mitad del siglo XIV es para los países de la Corona de Aragón de florecimiento para las capillas cortesanas, cuyos artistas, subvencionados por los monarcas, visitaban con frecuencia las Cortes extranjeras para perfeccionar sus conocimientos musicales. Sería atrevimiento excesivo el de suponer a Castilla ausente del refinado movimiento de la *ars nova ;* ya que no los testimonios directos, enterrados aún en los archivos eclesiásticos, permiten atisbar el verdadero punto de la cultura musical religiosa, el léxico literario de la época (Berceo y el Arcipreste de Hita) y las finas creaciones artísticas del arte de la miniatura y de la escultura decorativa : desde los Beatos a las Cantigas (1),

(1) En número de más de cuatrocientas se conservan esas maravillosas flores de la lírica galaico-lusitana, que son las *Cantigas* compuestas por el Rey Sabio en loor de Santa María. Los preciosos

pasando por arquivoltas y capiteles de nuestras iglesias, se extiende un ingente caudal iconográfico, que parece demandar con urgencia una labor de descombro y rehabilitación de toda esa cultura.

Modificación de la escritura originada por la polifonía. Empleo del compás y valor de las notas en la música mensuralis: música ficta

Al abandonar la escritura gregoriana, que refleja el ritmo natural de las palabras, la escritura sufre una transformación. Se hace necesario el empleo del compás o ritmo riguroso, en el que todas las figuras han de intervenir con su respectivo valor o duración, con objeto de que puedan oponerse con exactitud y precisión unas a otras.

A esta nueva forma de escritura se le llama *figurada*, por ser diferentes figuras las que la componen, y *mensurata,* por atenerse a una uniforme medida.

Desde el siglo XIII se escribe ya esta música en pauta o pentagrama de cinco líneas, conservándose la escri-

códices que de ese monumento lírico se conservan (en El Escorial, en la Biblioteca Nacional de Madrid y en la de Florencia), recogen milagros y tradiciones narrativas del siglo XIII y se exornan con finísimas miniaturas de formidable valor iconográfico y organográfico. Recientemente, el sabio arabista don JULIÁN RIBERA (*La Música de las Cantigas*. Madrid, 1932) hizo una valoración más bien literaria del Códice de la Nacional, apuntando la idea del carácter esotérico de la notación de las Cantigas, afirmación que mal se compagina con la claridad de los signos empleados. En esa obra llega Ribera a generalizaciones excesivas y aventuradas en su deseo de atribuir a la cultura islámica una trascendencia vivísima en los focos meridionales de la Europa románica.

tura de neumas en tetragramas únicamente en el canto gregoriano, es decir, en la música que no ha de cantarse más que a una sola voz.

Poco a poco la escritura polifónica *(mensurata)* va apoderándose de los corales gregorianos hasta que queda en ellos adoptada por completo, no solamente en cuanto a dar medida fija a las notas, con lo cual queda mutilado por completo el ritmo de las palabras, sino también por el uso de la música *ficta* (alteración cromática de los sonidos), circunstancia que destruye su antigua tonalidad y con ello uno de sus mayores encantos (1).

En este sentido sigue desarrollándose el canto gregoriano hasta la reorganización efectuada por S. S. Pío X a la que hemos aludido anteriormente.

En esta notación se emplearon dos clases de compases : los llamados binario y ternario. Primitivamente, el compás ternario era considerado como perfecto y el binario como imperfecto, debido a que el número 3 fué tenido en la Edad Media como la medida más cabal, «porque, según dice Juan de Muris en su *Speculum musicale*, toma su nombre de la Santísima Trinidad, que es la verdadera y pura perfección».

El compás ternario se señalaba con el signo O, en forma de circunferencia, expresando la perfección de lo eterno, y se llamaba *proportio tripla* o *sesqui-altera* (pro-

(1) « La música *mensurable*, al crear la notación proporcional, realiza un progreso decisivo consistente en la liberación completa del ritmo musical respecto al ritmo literario : « Desde el momento en que la música se libra de la sujeción de las palabras, podrá vivir con formas propias y adquirir la expresión ». CHAVARRI, *Historia de la Música* (Polifonía).
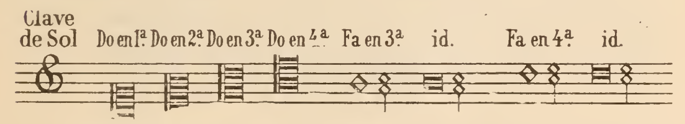
porción ternaria). El compás binario se representaba en forma de círculo roto C, signo que todavía se conserva en nuestra actual música, y era de proporción doble.

Las figuras se escriben en el pautado sin líneas divisorias, sirviendo el compás tan sólo para establecer si el valor de las notas ha de ser doble (compás binario) o triple (compás ternario). Cada figura vale como dos de la especie inmediata inferior en el binario y como tres en el ternario. El compás binario se divide en dos partes, marcadas una abajo y otra arriba, y el ternario en tres, marcadas dos abajo y una arriba.

Algún tiempo después de establecerse el uso del compás binario y ternario en mayor o menor, según se empleen en una obra escrita en dichos compases figuras de mayor o menor duración, también sufre algunas variantes el signo representativo de cada uno de ellos.

En la primera época de esta escritura, los signos que representan las figuras son difíciles de descifrar, por ir mezclados con los antiguos neumas: en el siglo xv aparece ya bastante unificada y perfecta esta clase de escritura. Los signos empleados en ella son los siguientes:

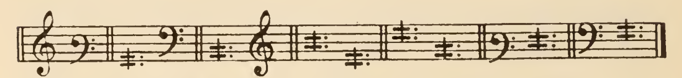
Claves. Las hay de tres formas: *fa*, *do* y *sol*.
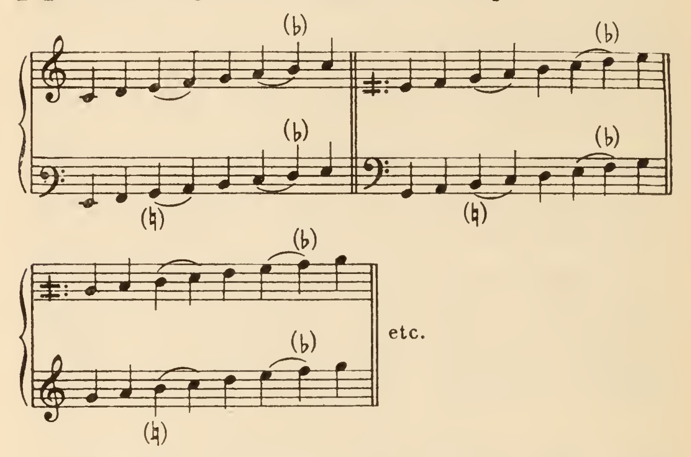


También existe una clave de *fa* en quinta línea, otra de *do* en quinta y otra de *sol* en primera; pero apenas

se encuentran, por ser iguales a las de *sol* en segunda, *fa* en tercera y *fa* en cuarta, respectivamente.

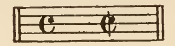
He aquí un curioso ejemplo del *Melopeo* de Cerone (VI libro), donde se puede ver la semejanza de dos claves con *mutanza* de becuadro la primera y con *mutanza* de bemol la segunda:



Explicación gráfica de este ejemplo:



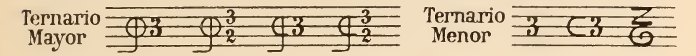
Compases. El *binario* mayor o menor se representa con alguno de estos signos puestos a continuación de la clave.



Este compás será *mayor*, si las figuras empleadas en su composición son las que tienen mayor duración,
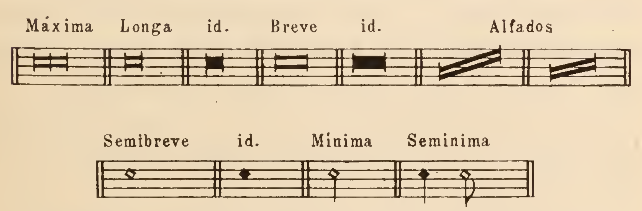
y *menor* si predominan en él las figuras menores ; es de combinación doble cuando concurren ambos casos.

El ternario mayor o menor se representa con los signos siguientes :
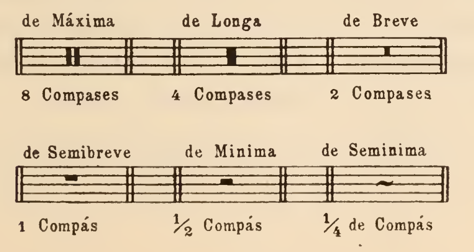


En este compás, el mayor y el menor se diferencian de la misma forma que en el binario, siendo siempre de combinación triple. Hay que advertir que en obras de alguna antigüedad, escritas en este compás, están omitidos los puntillos, por sobrentenderse que cada figura vale la tercera parte de su inmediata superior. Esto no ocurre en composiciones más modernas, donde al no omitirse los puntillos aparece este compás como un verdadero tres por dos actual.

Figuras. Figuras cantables llamadas notas :



Figuras incantables llamadas pausas o silencios :



Por considerarlas de interés en el curso de esta exposición, reproducimos algunas advertencias generales extraídas del método de solfeo de Lozano, *Música de facistol o canto de órgano* (1).

« 1.ª Las voces usadas en esta música son *cantus*, *altus*, *tenor* y *bassus*, hoy llamadas, respectivamente, *tiple*, *contralto*, *tenor* y *bajo*.

» Cuando la escritura corresponde al tono de la obra, esto es, que no hay transporte, el tiple lleva clave de *do* en primera línea, el contralto *do* en tercera, el tenor *do* en cuarta, y el bajo *fa* en cuarta o *fa* en tercera. Mas cuando la obra está en tono transportado (cosa muy frecuente), se pone al tiple clave de *sol*, al contralto la de *do* en segunda, al tenor la de *do* en tercera y al bajo la de *do* en cuarta o *fa* en tercera. El transporte a que se refiere el uso de claves distintas a las propias es el de cuarta menor alta, por lo cual se ejecutan una cuarta menor baja, obteniendo así el efecto real de la obra y que las voces canten dentro de su ordinaria extensión.

» 2.ª En la música de facistol son muy frecuentes las síncopas, dando origen a sucesiones que, por lo extrañas, suelen sorprender al discípulo.

» 3.ª Estando basada, por regla general, esta música en el canto llano, se da por supuesto el conocimiento de sus ocho tonos, y esta es la razón de faltar muchas veces las alteraciones que la práctica ha sancionado en ciertas cláusulas de algunos (véase música *ficta*).

---

(1) Editado en Zaragoza en 1900. 3.ª parte del *Tratado de solfeo*.

» 4.ª Las alteraciones propias suelen aparecer escritas por duplicado, para indicar que afectan a la octava y no a un solo sonido ».

Es muy raro encontrar obras de este género de música en partitura (según el actual concepto que hoy tenemos de ella); por lo general, los códices polifónicos en que se conserva aparecen con las cuatro voces escritas en una plana, de forma que pueda cantarse mirando a ella a la vez los cuatro cantores.

En toda esta época anterior al siglo XV se practicó, completamente desarrollado ya, el sistema de *mutanzas* (véase la teoría de Guido de Arezzo) y, como consecuencia de éste, se produce la bemolización de la nota *si*, que, como ya vimos, podía ser bemol o natural. Recuérdese que Guido puso el nombre a los seis sonidos *ut, re, mi, fa, sol, la*, constituyendo por eso el hexacordo. Algún tiempo después, al séptimo sonido correspondiente a la letra B, único que faltaba por designar, le fué puesto por nombre propio las dos iniciales del último verso de Paulo Diácono, que dice: *Sancte Ioannes.* Tomando sólo las iniciales, quedó la sílaba *si*, para designar este sonido, que hasta aquí había carecido de nombre y en la *solmisación* se le llamaba sonido B, *mi*, si era natural, y *fa*, si era bemol.

Teniendo ya nombre propio esta nota, llegó a adquirir la misma importancia que las demás, cosa que hasta entonces no había tenido, pues se la denominaba el *diabulus* de la música, por su rara cualidad de entonación. A su vez, las demás notas también disfrutaron de las cualidades de ésta: es decir, que siendo el *si* una

nota susceptible de ser alterada, ¿por qué no lo habían de ser también las otras?

Al tener alteración todas las notas, su escritura resultaba fingida o falsa, por lo cual se llamó música *ficta ;* pero dicha alteración no se operaba en la forma actual, sino que se basaba en la alteración de *B moll* (bemol), que quiere decir *B blando.* El signo correspondiente a este nombre fué el que todavía conservamos, y era utilizado para hacer descender medio tono a la nota que lo llevara delante.

Otro signo se inventó para producir un efecto contrario al anterior, o sea para elevar medio tono la nota que lo tuviera, y éste fué el llamado *sostenido* o *semidiesis,* del cual se derivan nuestros modernos sostenidos, y suplantó al antiguo becuadro empleado para quitar el efecto del bemol, que se escribe en forma de ♮ (b cuadrada).

Las notas no se alteran enarmónicamente como hoy, al ponerse en práctica el sistema de *temperamento igual* en el siglo XVII (1), sino que se convino que las notas *si, mi* y *la* podían ser descendidas por el signo (♭), y las otras *fa* y *do* podían ser ascendidas por el signo (♯),

(1) Ramos de Pareja hace su experimento sobre las cuerdas de la guitarra española por medio de los trastes, pero su teoría no llegó a consolidarse hasta el perfeccionamiento del clavecín en el siglo XVII. Sobre este perfeccionamiento de la afinación del clavecín, escribió Juan Sebastián Bach (1685-1750) el *Clavecín bien temperado* y la *Fantasía cromática,* obras éstas en las cuales son empleados los doce semitonos constituyentes de la octava como pertenecientes a todas las tonalidades, cosa que no había sido posible antes de ser establecido el *temperamento igual.*

resultando de este modo ya *si* bemol, *mi* bemol, *la* bemol, *fa* sostenido y *do* sostenido, los doce sonidos cromáticos que hoy poseemos. En cambio, era imposible que el *si*, *mi* y *la* pudieran ser sostenidos y el *fa* y *do* bemoles, esto es, el género enarmónico. Además, los signos expuestos servían para eliminar el efecto respectivo, por ejemplo : si a la nota que había sido bemolizada se le quería quitar el efecto del bemol, se le ponía el signo ascendente, y por el contrario, si a la nota que había sido ascendida por medio de su signo se le quería poner natural, se le añadía el signo del bemol.

Consecuencia de todo esto fué que se estableciera un sistema de afinación o temperamento desigual por la ley de sensibles, ya que las notas que aparecían con bemoles, como *si*, *mi* y *la*, era lógico que estuvieran fuertemente sensibilizadas a sus respectivas notas inferiores, y, por el contrario, el *fa* y el *do*, que eran sostenidos, se sensibilizaban hacia sus respectivas notas superiores. Queda por esta razón bastante restringido el número de tonalidades que podía usarse a pesar de disponer de los doce sonidos cromáticos de nuestra escala (1).

Del conjunto polifónico de las voces surgió una exigencia : el enlace de acordes perfectos (lo que hoy llama-

(1) He aquí cómo explica Gaspar Sanz esta teoría en su « Instrucción de música sobre la guitarra española » (Zaragoza 1674) : « Los sostenidos sólo se apuntan a los signos o notas que no tienen *míes*. Los bemoles se *juntan* sólo a las notas o signos que tienen *míes*. La nota que tiene sostenido se acompaña con 3.ª menor y 6.ª. La que tiene bemol con 3.ª mayor y 5.ª. Cadencias hay tres : *cerrada* (perfecta), *de segunda o tenor* (2.º grado, tónica) y de *tiple* cuando el bajo roba al tiple este motivo (sensible, tónica) ».

mos cadencia armónica), y aunque entonces no existía la armonía en el sentido moderno, sino que se escribía por intervalos (cfs. Contrapunto), se hizo necesaria la sensibilización del séptimo al octavo grado de los tonos, y todos los giros que aparecían en forma cadencial participaban de esta característica, alterándose los grados que aparecían como sensibles.

Así, al emplearse las melodías gregorianas para ser trabajadas en contrapunto, se añadían a su tonalidad primitiva sostenidos y bemoles, por exigirlo la buena formación de cadencias polifónicas, y por esto las tonalidades de *canto llano* parecen ser algo diferentes a las del puro canto gregoriano, por «las alteraciones que la práctica ha sancionado en ciertas cláusulas de algunos tonos» (1).

---

(1) Tercera parte del Tratado de Solfeo, de LOZANO, *Música de facistol.*

Contrapunto

Su génesis. Teoristas españoles

En el siglo XVI empiezan a aplicarse tratados de contrapunto perfectamente desarrollados : en estos tratados que, por regla general, son enciclopedias musicacales, se estudian también el Canon y la Fuga como diversos modos de imitación, y en algunos de ellos se pueden apreciar intentos doctrinales relativos a la expresión y estructura de las piezas musicales (1).

Ya vimos anteriormente cómo el contrapunto nació de la diafonía y del fabordón, y cómo estas formas fueron constituyéndose en base elemental de la composición polifónica. Del empleo de los intervalos armónicos

---

(1) Siquiera sea de pasada, no podemos menos que hacer una somera referencia a ciertas composiciones de índole dramática, que, enlazadas por el asunto con lo litúrgico, interesan más bien como primeras manifestaciones del teatro español. Tales son el *Canto de la Sibila*, jubiloso diálogo entre un cantor y el pueblo en la Nochebuena, las representaciones alusivas a los Reyes Magos, a las tres santas mujeres y a determinados santos (singularmente San Esteban). Diversos archivos españoles (de la Corona de Aragón, en Barcelona ; de Ripoll ; de Vich, etc.) conservan códices de esta índole ; pero o no contienen la notación musical o es ésta tan somera que su interés en el aspecto musicográfico queda muy atenuado.

de cuarta, quinta y octava, originados por la diafonía y el *organum*, se pasó a los de tercera y sexta, propios del fabordón, y con todos ellos quedó constituída la serie de armonías o intervalos consonantes con que hoy contamos en la composición musical, quedando los de segunda, séptima y novena relegados a segundo término en calidad de disonancias, y sujetos, por lo tanto, a diversas reglas de preparación que metodizaran su empleo. A su vez, los intervalos consonantes se dividieron en dos clases : perfectos e imperfectos, siendo perfectos los que no admitían alteración cromática sin dejar de ser consonantes (cuarta, quinta y octava), e imperfectos aquellos que, a pesar de la alteración cromática, seguían siendo consonantes (terceras y sextas). Ya desde el siglo XIII se habían diferenciado por algunos tratadistas los intervalos de tercera y sexta de las demás consonancias, por razón de su carácter cromático *(per mutatio)*, clasificándoles como consonancias de segundo orden, o sea imperfectas, o bien como disonancias más admisibles que las segundas y séptimas. De aquí proviene que en la mayoría de obras antiguas se prescinda, para empezar o concluir, del intervalo de tercera, y en cambio nunca falta el de quinta y octava.

El intervalo de cuarta menor o justa, aunque considerado como consonante por ser inversión de la quinta mayor, se practicó en las teorías contrapuntísticas con los medios de precaución propios de las disonancias. Por esto ocurre con este intervalo que, después de quedar expuesto en la tabla de consonancias, pasa a practicarse entre las disonancias.

Otra de las primeras reglas que se dieron respecto al contrapunto fué advertir que al principio de compás se hiciese siempre consonancia y sólo se usaran las disonancias durante el tiempo débil, así como poner en la penúltima nota disonancia o consonancia imperfecta para terminar siempre con consonancia perfecta.

Del mismo modo, el origen de la prohibición de quintas y octavas seguidas viene de las primeras reglas de contrapunto con ánimo de perfeccionar el uso en serie de dichos intervalos que tanto se practicaron en el antiguo *organum* y en la diafonía : es una persecución al movimiento directo, por cuanto los antiguos tratadistas ya prohiben las series de tercera y sexta y no toleran dos quintas u octavas seguidas. De esta forma queda muy limitado el movimiento directo, en beneficio del sentido artístico, pues no hay cosa de peor gusto que un contrapunto acompañado en consonancias que lleven la misma dirección del canto dado, caso éste demasiado frecuente, por desgracia, debido a su fácil realización.

En esta forma quedó construída la teoría del contrapunto *punctum contra punctum* (por la notación de puntos empleada en la escritura), que enseña el arte de combinar armónicamente los intervalos sin tomar para nada en cuenta el acorde ; aunque éste existe en el contrapunto, no tiene ningún valor teórico. Los contrapuntistas anteriores a la práctica del bajo cifrado y de la armonía por acordes no supieron lo que quería decir un acorde tónico, dominante o subdominante ; fué después del siglo XVII (cuando se admitió la séptima sobre la dominante sin preparación, esto es, al tratarse la pri-

mera disonancia sin las reglas preparatorias establecidas por el contrapunto) cuando apareció el acorde aislado con todo su valor teórico y a él aludiremos más adelante al tratar del bajo cifrado.

No obstante el gran valor que la armonía encierra, por su carácter analítico de los elementos que constituyen la composición musical, está bien demostrado que los polifonistas de los siglos XV, XVI y XVII produjeron obras de perfecta belleza sin conocer su actual teoría. Recurrieron solamente a las reglas de composición por intervalos, y es de advertir que en sus obras se ven los procedimientos más avanzados de la armonía moderna, si se excluyen la preparación de disonancias y las modificaciones propias del cromatismo, cosas éstas que se produjeron después de aquella época.

En España adquirió gran importancia la teoría musical en variadísimos aspectos. Por un lado, los vihuelistas que en sus tratados exponían reglas, aunque elementales, de contrapunto, acústica y otras materias referentes a la música, y por otro, los maestros de capilla, los cantollanistas y los musicólogos especializados en la parte especulativa del arte, constituyeron una teoría general de la música ampliamente desarrollada en todas sus fases, acústica, contrapunto, etc.
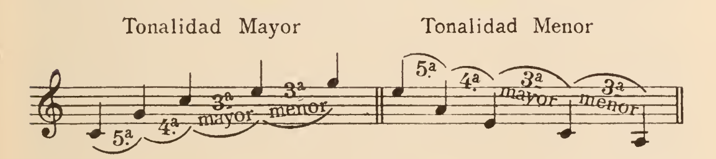
Entre los que se dedicaron a la parte especulativa de la música, destacan en primera línea:

Bartolomé Ramos de Pareja, que nació en Baeza (Jaén) hacia 1440 y residió en Bolonia (1480-1482) y Roma (hasta 1491). Hizo estudios de acústica y temperamento igual en su tratado de *Música práctica*,
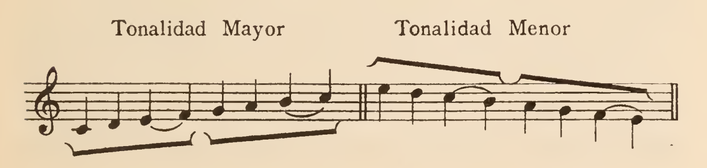
investigaciones que más tarde habían de conducir a la definitiva construcción de la escala mayor y menor, y al género cromático (1).

---

(1) La teoría de Ramos de Pareja referente a la afinación o temperamento de la escala (derivando ésta de la serie de armónicos producidos por la vibración de una cuerda) consiste en repartir las cromas resultantes de una octava en 12 partes iguales, con la diferencia de una croma en las distancias del tercero al cuarto grado y del séptimo al octavo. Esta diferencia de una croma es imperceptible al oído y, por lo tanto, permite constituir el género cromático con su *temperamento igual*, o sea la afinación de la octava con 12 semitonos o distancias iguales. Más tarde, el célebre teórico italiano Zarlino (1517-1590) afianzó en su *Institutioni harmoniche* esta teoría insistiendo en la afinación por semitonos iguales, y derivó la tonalidad menor, por inversión de los intervalos producidos con la armonía de la resonancia sobre la tonalidad mayor.



De esta forma considerada, la tonalidad menor no es otra cosa que la tonalidad mayor reflejada como en un espejo, partiendo en aquélla del quinto grado: por este motivo algunos teoristas de Armonía (Riemann) forman los acordes menores contando hacia abajo y partiendo del quinto grado (véase *Bajo cifrado*, de Riemann, Colección Labor).



No deben pasarse en silencio, dentro del siglo XV, los nombres del valenciano Guillermo Despuig (autor del *Ars musicorum*, impresa en 1495 en la ciudad del Turia) y Marcos Durán, de Sevilla, donde editó su *Lux bella* el año de la toma de Granada: ello sin contar con que la literatura contemporánea nos ilustra con particular delectación acerca de los afanes artísticos de la época.

A principios del siglo XVI fueron célebres las discusiones entre Martínez de Bizcargui y Juan de Espinosa acerca del predominio del gran semitono (sustentado por el primero en su *Arte de canto llano e contrapunto e canto de órgano*) sobre el sistema de mutanzas: Espinosa es autor de un *Tratado de principios de música práctica y teórica* que se imprimió en Toledo en 1520.

El ciego Francisco de Salinas, amigo de fray Luis de León, quien le dedicó una de sus mejores odas, nació en Burgos (1513) y fué (desde 1567) catedrático de música especulativa en la Universidad de Salamanca, donde murió en 1590. De 1538 a 1560 residió en Roma, profundizando sus estudios clásicos, y fué organista del duque de Alba, virrey de Nápoles. Escribió siete libros *De música* (1577) que más bien pertenecen al ramo de las matemáticas. Sus teorías acerca del fundamento dual de la armonía derivan inmediatamente de las de Zarlino, a las que dió muy amplios desarrollos.

Fray Juan Bermudo. Nació en Écija hacia 1510. Escribió la *Declaración de instrumentos musicales*, tratado de vihuela, que contiene, entre otras observaciones características del instrumento, valiosos datos de acús-

tica relativos a la formación del moderno sistema tonal cromático.

Sobre el canto llano y la música mensural escribió el bachiller Martín de Tapia su *Vergel de música espiritual, especulativa y activa*, cuya parte teórica fué, con justicia, elogiada en el siglo XVI como el libro más destacado de la época por razón de sus cualidades didácticas.

Inventada la imprenta a mediados del siglo XV, fueron varios los tratados de canto llano que, dando instrucciones acerca del contrapunto, se publicaron en España. En ellos tuvo gran influencia la escuela flamenca, que aventajó a las demás en rigurosidad y frío cálculo; pero son los tratados españoles los primeros en dirigir el arte de la composición hacia su principal objeto, que es la expresión de la letra. En esto influyó grandemente la figura del insigne maestro sevillano Cristóbal de Morales (1500-1553), verdadero iniciador de la forma expresiva, especialmente en sus motetes *O vos omnes* y *Lamentabatur Jacob*, donde llega a un grado de expresión no alcanzado por ningún compositor antecesor suyo ni aun de sus contemporáneos.

Los tratados donde se hace un estudio más o menos detallado del contrapunto por intervalos, son los de:

Guillermo Despuig (Guglielmo de Podio), presbítero y autor de *Ars musicorum sive comentarium facultatis musicalis*, editado en Valencia en 1495. Se cree es el primer libro de música que se editó en España.

Gonzalo Martínez de Bizcargui, presbítero, que publicó en Zaragoza (1512) su *Tratado de Canto llano*,

Contrapunto y Canto de Órgano, dedicado al Arzobispo de Burgos, don Juan de Fonseca.

Francisco Montanos, maestro de Capilla de la iglesia de Valladolid, publicó (en 1589) seis libros de música, uno de ellos dedicado a *Compostura* o composición.

Pedro Cerone. Nació en Bérgamo (Italia). Publicó su tratado de música *El Melopeo* en 1613, y lo dedicó al rey Felipe III. Aunque se publicó en Nápoles, este tratado se ha difundido algo por España por haber pertenecido su autor a la Capilla Real de Madrid.

Andrés Lorente. Publicó en Alcalá de Henares *El por qué de la música*, en 1672, siendo catedrático de Arte en dicha Universidad.

Fray Pablo Nassarre. Organista de Zaragoza, donde publicó sus tratados *Fragmentos músicos* (1693) y *Escuela de Música* (1724). Fué ciego, como Salinas.

Además de las ya citadas, merecen mencionarse las pequeñas teorías o apuntes de contrapunto que más o menos desarrolladas aparecieron en tratados de vihuela, órgano o clavecín, escritos por Fuenllana, Milán, Valderrábano, Cabezón, Cristóbal Reina, Diego del Puerto, Molina, Montserrat y otros.

Teoría del contrapunto

Advertencia previa

Antes de examinar la teoría del contrapunto hemos de advertir que no nos proponemos realizar un estudio detallado de ella, pues sólo aludiremos a los elementos más importantes que la constituyen. Tampoco queremos establecer un plan riguroso de reglas que hayan de servir para aprender a realizar piezas contrapuntísticas, pues ni el espacio ni el carácter de la presente obra lo permiten.

Más bien queremos formular algunas apreciaciones de interés para el análisis de la obra polifónica o contrapuntística de los maestros españoles, y entresacar de ellas, en lo posible, la cantidad de teoría indispensable para establecer un orden y principios lógicos.

Comparando tratados antiguos y modernos, podemos apreciar la evolución operada en este género de producciones. Las mismas materias y cuestiones se trataban de muy diferente manera hace tres o cuatro siglos, aunque los preceptos esenciales aparecen inconmovibles. Lo mismo ocurre con la obra de los compositores, si bien en ella se aprecia mucha más rapidez en la evolución, que siempre se anticipa a la lenta marcha

de los tratadistas. No creemos que en ninguna época los tratados hayan sido el origen de la labor genial de los compositores, sino que, al contrario, el genio de éstos ha sido el verdadero origen de la producción teórica.

Así, teniendo en cuenta la evolución de las épocas, estableceremos una pequeña teoría derivada de las obras polifónicas en que el contrapunto aparece en su mayor grado de perfección: son éstas las de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII.

Para conocer a fondo esta tan importante materia del arte, recomendamos el detenido estudio de la *Escuela de Composición*, del maestro Eslava, editada en 1864, obra que a pesar de los vituperios de que ha sido objeto en estos últimos años (a consecuencia de la revolución producida por la armonía moderna), no ha logrado ser sustituída con ventaja por ninguna otra nacional o extranjera, en materia de contrapunto exclusivamente.

Otra vez se repite el caso, tan frecuente en épocas anteriores, de un tratado que, escrito en el siglo XIX, está completamente de acuerdo con las obras del siglo XVII. Por esto resulta tan admirable la obra de Eslava en la parte dedicada al contrapunto (1).

Advertimos una vez más que las reglas aducidas se encaminan a un solo objeto: la realización de un conjunto de diversas melodías que consiga alcanzar, tanto armónica como melódicamente, el mayor grado de perfección posible.

---

(1) No así en armonía y fuga, sectores en los que la mencionada obra decae visiblemente, si tenemos en cuenta los avances y perfeccionamientos de la actualidad.

Intervalos
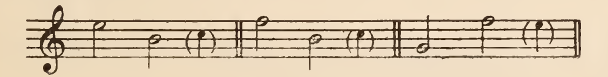
El intervalo es la materia substancial del contrapunto, la base de la composición polifónica. Todas las reglas contenidas en los tratados de contrapunto sólo enseñan las diversas maneras de tratarlo.

La obra polifónica ofrece, en punto a su estructura, dos aspectos diferentes: horizontal el uno y vertical el otro; aquél, el de la melodía; éste, el de la armonía.

El motivo principal de las reglas sobre la manera de tratar los intervalos es que estando destinada la obra polifónica a conjuntos de voces humanas, resulta difícil manejarlas: es preciso procurar giros melódicos de fácil entonación y naturalidad evidente, y agregaciones armónicas que no ofrezcan duda al cantante, para que éste pueda afianzarse en ellas sin el menor titubeo.

Los intervalos en la melodía. Son considerados como buenos intervalos melódicos los de segunda y tercera mayores y menores, cuarta menor o justa, quinta perfecta, sexta mayor y menor, y octava. Sólo con estos intervalos se deben construir las melodías del contrapunto, desechándose todos los demás por sus malas cualidades de entonación.

En composiciones de polifonía moderna son muy frecuentes los giros melódicos de cuarta disminuída, quinta menor y séptima menor. Así:
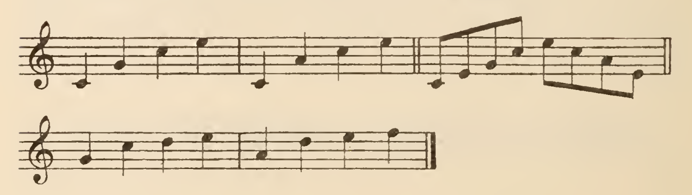


pero estos giros aparecen en obras que si bien están hechas para voces, pertenecen a una época posterior a la pura polifonía. Están compuestas dentro de la época instrumental, en que las melodías se construyen con amplia libertad de intervalos.

Además, hay que tener en cuenta que en la época polifónica todavía no estaba generalizado el empleo de las actuales tonalidades mayor y menor, ni se usaba tampoco el cromatismo, del cual nacen todas estas combinaciones de intervalos alterados. He aquí otro giro característico del modo menor producido por la alteración cromática sufrida por éste en nuestro moderno sistema tonal: donde se practica el intervalo de segunda aumentada, caso que se registra muy frecuentemente en polifonía moderna.

También debe evitarse en la construcción melódica la distancia de tritono o cuarta mayor, aunque proceda por grados conjuntos, sobre todo si al séptimo grado no le sigue el octavo, pues en este caso se aminora algo el mal efecto del tritono *fa si*, el llamado *diabulus*.

No son admisibles las sucesiones de intervalos que formen acordes, ni las progresiones que pasen de una repetición, como en los siguientes ejemplos :



Después de estos consejos, el contrapuntista debe someter sus melodías a un severo análisis en el que oriente su gusto artístico corrigiendo todo lo que no encuentre natural y agradable.

Los intervalos en la armonía. Respecto a esta materia únicamente analizaremos la naturaleza de los intervalos considerados armónicamente : los dividiremos en consonantes y disonantes, dejando para las secciones siguientes el estudio de su empleo en la teoría de la *consonancia* y la *disonancia.*

Son intervalos consonantes, armónicamente considerados, los de tercera mayor y menor, quinta perfecta o mayor, sexta mayor y menor y octava justa. La cuarta menor o justa es también considerada como consonante, por ser inversión de la quinta mayor, que también lo es ; pero a pesar de esta consonancia indiscutible, el intervalo de cuarta es tratado como disonante por los contrapuntistas, aunque bien es verdad que no se le tiene por tan disonante como la segunda mayor y menor, cuarta mayor, quinta menor, séptima mayor y menor, que forman la serie de disonancias diatónicas. Son también disonantes los intervalos aumentados y disminuídos, pero éstos no se emplean en el contrapunto del siglo XVI que no admite el cromatismo.

Al ser invertido el intervalo, cambia : de unísono en octava, de segunda en séptima, de tercera en sexta, de cuarta en quinta, de quinta en cuarta, de séptima en segunda y de octava en unísono ; con arreglo a este orden se convierte el intervalo mayor en menor y el menor en mayor, el aumentado en disminuído, y vice-

versa. Únicamente no cambia con la inversión la calidad del intervalo, o sea, que si es consonante, sigue siendo consonante, y lo mismo si es disonante.

Los intervalos de quinta mayor y octava justa son considerados como consonancias perfectas, y los de tercera y sexta como consonancias imperfectas, por admitir su variación cromática. Por esto son siempre preferidas como consonancia absoluta por los polifonistas la quinta y la octava, con las cuales empiezan siempre sus obras.

En el contrapunto es costumbre designar a los intervalos, no solamente por su grado, sino también por la octava o tesitura en que están colocados; por ejemplo: la serie de intervalos que en primera octava son 1.ª, 2.ª, 3.ª, 4.ª, 5.ª, 6.ª, 7.ª y 8.ª, en segunda octava son 8.ª, 9.ª, 10.ª, 11.ª, 12.ª, 13.ª, 14.ª y 15.ª, y así sucesivamente. Por esto al designar un contrapunto a la décima o la trecena, queremos decir a la tercera o la sexta, respectivamente, en octava superior.

Tabla completa de intervalos en tres octavas

15.ª	16.ª	17.ª	18.ª	19.ª	20.ª	21.ª
8.ª	9.ª	10.ª	11.ª	12.ª	13.ª	14.ª
1.ª	2.ª	3.ª	4.ª	5.ª	6.ª	7.ª
Do	**Re**	**Mi**	**Fa**	**Sol**	**La**	**Si**

Consonancia

Nota contra nota o primera especie

Como el contrapunto se basa en la formación de diverso número de melodías (según las voces a que se realiza) formadas sobre un canto llano y oponiéndose unos sonidos a otros armónicamente, interesa enunciar las diversas formas que puede revestir esa oposición.

La primera y más elemental de todas, es cuando a cada nota o sonido del canto llano se opone otra nota del mismo valor, moviéndose ambas a la vez. Esto es, cuando dos o más voces contrapuntan cambiando de nota todas ellas a un mismo tiempo.

A este caso se le llama «nota contra nota» *(punctum contra punctum)* porque a cada nota del canto llano se opone otra, y en él no pueden emplearse más que intervalos consonantes, pues los disonantes necesitan alguna preparación, y aquí no cabe darla, puesto que cambian las voces a la vez. Esta forma proviene directamente del «fabordón» (véase comienzos de la Polifonía) y ella sola constituye el llamado «contrapunto armónico o afabordonado» (véase más adelante: estructura del motete).

Las reglas generales de esta especie son las siguientes:

1.ª Se usan sólo los intervalos consonantes de tercera mayor y menor, quinta justa, sexta mayor y menor, octava y unísono. El intervalo de cuarta justa o menor no puede usarse con el bajo, y sí se puede emplear, en

cambio, con las demás voces, o sea que a este intervalo se le tiene por disonante cuando va formado por el bajo y otra voz cualquiera, y, por lo tanto, no puede usarse en esta especie, que sólo emplea las consonancias; pero cuando este intervalo se produce en otras voces en que no intervenga el bajo, es considerado como consonante y puede emplearse, como ocurre en las series de acordes de sexta.

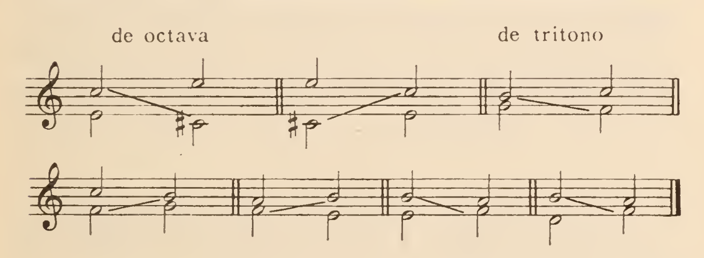
2.ª Se prohibe dar dos quintas o dos octavas reales seguidas y también dar la quinta o la octava por movimiento directo, es decir, las denominadas quintas y octavas ocultas. Esta regla tiene algunas variaciones tanto mayores cuanto mayor es el número de voces que contrapuntan. Por ejemplo: a tres voces se pueden practicar quintas y octavas ocultas entre la voz superior y la intermedia, y también, aunque es menos correcto, entre la voz intermedia y el bajo. A cuatro voces se permiten también, de vez en cuando, quintas y octavas ocultas entre voces intermedias, o entre una intermedia y otra extrema. También se permite, a cuatro voces, dar alguna vez dos quintas seguidas por movimiento contrario entre voces intermedias.

En alguna obra de polifonistas de prestigioso mérito hemos encontrado raros casos de quintas u octavas reales por movimiento directo y hasta de grado, sin que sepamos si ello ha de atribuirse a algún error gráfico o a las discrepancias existentes acerca de esta materia entre algunos tratados de los siglos XVI y XVII.

3.ª Respecto a los demás intervalos, se procurará evitar en lo posible las series de tercera y sexta, y,

cuando éstas sean imprescindibles, procúrese hacer unas mayores y otras menores, evitando también, a dos o tres voces, todo lo posible la duplicación de octava y unísono, con objeto de que exista la mayor variedad posible de intervalos y el conjunto armónico resulte de la mayor riqueza de sonoridad.

4.ª Se prohiben las falsas relaciones armónicas de octava y de tritono. Se entiende por falsa relación de octava la repetición de una misma nota en diferente voz alterada en una de ellas; y por falsa relación de tritono, cuando una nota sensible resuelve en sentido natural o excepcional y al mismo tiempo que esta resolución se oye la otra sensible, que con la anterior constituye el tritono. Véase los siguientes casos prohibidos:



5.ª El empleo del género cromático sólo se puede practicar en las cláusulas modulantes, pero no en la misma voz la nota alterada, siempre por relación.

6.ª Se aconseja emplear lo menos posible el movimiento directo, si no va alternando con el contrario y oblicuo.

7.ª En las cláusulas finales a cuatro voces, cuando el bajo concluye marchando de la dominante o la sen-

sible, puede hacer *puesto quieto* una de las voces intermedias, pero nunca la voz superior.

8.ª Como los primitivos polifonistas consideraban consonancia perfecta la octava y la quinta, se ha generalizado la costumbre de empezar las piezas contrapuntísticas con estos intervalos, así como la de usar la tercera mayor en las cláusulas finales por estimarse de más consonancia que la tercera menor; pero esto no tiene más razón de ser que la práctica prolongada.

Como todas estas reglas no tienen otro objeto que conseguir la mayor perfección posible, tanto armónica como melódicamente, es lógico suponer que cuanto mayor sea el número de voces con que se trabaje, mayores han de ser las libertades de escritura que se toleren, pues de no ser así no podría hacerse nada de provecho. Por otra parte, el mayor número de voces oscurece algo el mal efecto de ciertas faltas que a dos o tres voces destacarían demasiado.

Disonancia

En el contrapunto puede introducirse la disonancia de tres formas distintas, denominadas:

A) De dos notas contra una (2.ª especie).
B) De cuatro notas contra una (3.ª especie).
C) Síncopas o retardo (4.ª especie).

En las dos primeras, la disonancia se produce como nota de paso o de floreo, y en la tercera sigue el proceso derivado del retardo, prolongando el sonido por medio de ligadura y resolución a nueva consonancia.
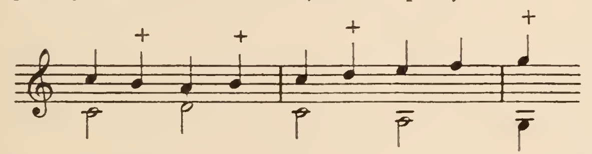
Contrapunto de 2.ª especie. Dos notas contra una

La especie llamada de dos notas contra una, significa el movimiento de dos notas hecho por la voz que contrapunta, mientras la voz del canto llano hace una nota de doble valor, esto es, a una redonda se le pone en contrapunto dos blancas, o a una blanca dos negras, etc.
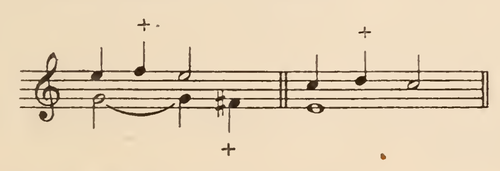
En este caso intervienen ya los intervalos de 2.ª, de 4.ª y de 7.ª como notas de paso o de floreo, pero siempre colocados en la segunda mitad y moviéndose de grado con el sonido anterior, que ha de ser siempre consonante, y resolviendo en otra consonancia.

En esta especie es preferible la nota de paso a la nota de floreo (1), porque con ésta es más fácil incurrir

(1) Notas de paso son aquellas disonancias que se producen por movimientos ascendentes y descendentes de grado (en el ejemplo siguiente las notas con + son de paso).



Notas de floreo son las que vuelven al punto de partida por movimiento de grado ascendente o descendente (en el ejemplo siguiente las notas con + son de floreo).



en faltas de quinta u octavas por movimiento directo. Esto no quiere decir que no se empleen las notas de floreo, sino que se ponga especial cuidado en evitar faltas en que se puede incurrir.

Debe evitarse el intérvalo de segunda menor, pero en cambio se practica el de séptima mayor, que es su inversión.

En las cláusulas finales, en el penúltimo compás, suele prescindirse de las dos notas obligadas en el contrapunto, cuando está el canto llano en la parte grave, debido a la dificultad con que en este caso se tropieza de conseguir un buen contrapunto y, sobre todo, en el modo menor. Cuando esto ocurre, puede ponerse una sola nota en el penúltimo compás de la voz que hace contrapunto.

La voz contrapuntante puede empezar al dar o al alzar de compás, y pueden emplearse en esta especie dos o más intervalos consonantes seguidos : no es preciso sujetarse para ello a las reglas de disonancia, sino proceder saltando libremente a intervalos disjuntos, como se hizo en « nota contra nota », aunque aquí sean dos las notas del contrapunto por una del canto llano. Este caso suele darse cuando, a tres o cuatro voces, algún giro deja un acorde demasiado incompleto en la primera mitad del compás y conviene que alguna de las voces ponga el intervalo que falta en la segunda mitad del compás. También hay que tener en cuenta, para este caso, que las quintas u octavas seguidas no se evitan por medio de una nota intermedia al alzar.

Para adquirir práctica en esta especie, a tres y cuatro voces, sólo se emplean las dos notas en una voz, mientras las demás hacen «nota contra nota».

Contrapunto de 3.ª especie. Cuatro notas contra una

Esta especie implica el movimiento de cuatro notas por la voz contrapuntante mientras el canto llano hace sólo una, de valor cuádruple, por ejemplo: cuatro negras contra una redonda.

La nota primera de cada compás ha de ser siempre consonante: la 2.ª y 4.ª pueden ser disonantes como «notas de paso», siendo la 3.ª consonante, y también pueden ser disonantes «de paso» la 2.ª y 3.ª, siendo consonante la 4.ª.

Las notas «de floreo» pueden emplearse, no repitiendo una misma dentro de un compás. El mejor empleo de éstas es alternando con las «de paso».

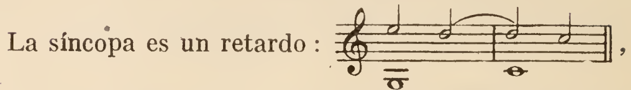
Choques inmediatos de segundas menores son desagradables en esta especie, y se prohibe el salto de sexta menor por ser demasiado rápido para su distancia, siendo sólo practicable con notas de mayor valor.

Puede empezar el contrapunto al dar de compás o con silencio de negra.

Nuevamente encontramos la dificultad de contrapunto en el penúltimo compás, en el cual se puede emplear la especie segunda o primera, especialmente en el modo menor.

Hágase en esta especie lo que se dijo en la anterior al practicarla a tres y cuatro voces, esto es, utilizar las cuatro notas en una voz sólo mientras las otras hacen «nota contra nota».

Contrapunto de 4.ª especie. Notas sincopadas

La síncopa es un retardo : ,

esto es, la disonancia que recae en parte fuerte de compás. Esta disonancia ha de ir preparada desde la parte débil anterior.

La primera mitad de las síncopas ha de ser siempre consonante : la segunda puede ser consonante o disonante ; si es consonante, su marcha es libre, y si es disonante, debe descender de grado, pues en este caso es retardo de la nota siguiente, que ha de ser consonante.

En las síncopas realizadas por voces superiores se pueden practicar los intervalos disonantes de 9.ª, de 7.ª y de 4.ª ; pero en las realizadas por voz inferior no caben más intervalos disonantes que la 2.ª o la 9.ª como retardos de la 3.ª o la 10.ª. Se puede principiar esta especie en la 1.ª ó 2.ª parte de compás.

Al practicarse la síncopa a tres o cuatro voces, debe procurarse que con ella esté lo más completo posible el conjunto armónico.

En el retardo de la 3.ª por la 4.ª del modo mayor debe evitarse la falsa relación de tritono sobre el cuarto grado.

La síncopa no evita los giros de 8.ª y 5.ª reales u ocultas, a pesar de que en algunos autores se ven casos de 5.ª u 8.ª disimuladas por síncopas, como en el sistema siguiente, caso citado por Eslava en su *Escuela de Composición :*



Es esta especie la que posee mayor riqueza armónica, pero también la que más dificultades encierra para su buena realización. Puede decirse que en esta materia es donde más posibilidades de lucimiento tienen los buenos polifonistas, pues son copiosas las faltas de armonía y de melodía que han de evitarse con ella. Así y todo, en los polifonistas españoles hay verdaderos modelos de corrección y de buen gusto en geniales realizaciones de esta especie.

Con esta especie queda terminada la serie de las que constituyen todo el contrapunto en su concepto armónico, y se construye la armonía de la obra polifónica. Al libre empleo de todas ellas, en conjunto, se le denomina 5.ª especie o contrapunto *florido,* dependiendo la obra de arte del buen gusto con que se empleen todas las materias.

Éste es el aspecto más interesante del contrapunto: la buena combinación de todas sus especies. En la obra de los polifonistas españoles se consigue este objeto plenamente, resultando un conjunto rítmico y armónico maravillosamente depurado.

Teniendo en cuenta que la obra polifónica pretende ser esto, una obra de conjunto, en ella entran como principales factores el ritmo y la armonía.

La melodía no tiene tanta preponderancia en este género como las materias anteriores: aunque interviene, es secundariamente. El sentido melódico no tiene otro objeto que el de lograr que aisladamente cada parte posea una buena construcción cantable: el ideal de la obra polifónica no es el virtuosismo melódico de

una voz sino todo lo contrario, el pleno conjunto donde todas las voces tienen la misma importancia, sin destacar una sobre las demás.

El ritmo tiene en el contrapunto un aspecto diferente al que corrientemente se le asigna. Consiste en el buen reparto de valores, hecho por igual en todas las voces, para obtener el mayor equilibrio posible del conjunto. Donde una voz descansa, ha de moverse otra, procurando emplear siempre el mismo interés de movimiento repartido entre todas las voces.

Sería prolijo enunciar reglas fijas acerca del ritmo contrapuntístico; tan sólo analizando detenidamente la obra polifónica, se puede dar idea de lo que este elemento significa en ella. Además del concepto del ritmo en el conjunto, existe en la polifonía otra aplicación de él, que tiene otro aspecto algo más melódico. Nos referimos a la construcción melódica de las voces, a la naturalidad con que cantan todas ellas por buena disposición de valores empleados en su construcción.

Téngase en cuenta que para conseguir todos estos efectos, los polifonistas emplean alguna vez las enunciadas especies de contrapunto en valores disminuídos, como por ejemplo: las corcheas en lugar de las negras o las negras en lugar de las blancas, pero siempre ateniéndose a la norma correspondiente a su especie. A grandes rasgos expondremos algunas advertencias sobre el ritmo, desprendidas de la construcción polifónica.

Conviene que no quede sin marcar ninguna parte de compás por una u otra voz.

El valor de dos corcheas es preferible emplearlo en 2.ª ó 4.ª parte de compasillo, que en 1.ª y 3.ª.

Cuando se ligan dos notas de igual nombre, como en el retardo ocurre, debe procurarse que sean de igual valor, o mayor la primera.

El retardo seguido de floreo inferior en corcheas es muy usado por los polifonistas, y comunica una gran fuerza rítmica, sobre todo en las cláusulas finales.

En cuanto a la armonía, las buenas combinaciones posibles son innumerables.

Una fórmula muy corriente es el cambio de acorde al resolver un retardo por las otras voces, resultando nueva armonía en la resolución, evitando 5.ª y 8.ª ocultas.

La forma más frecuente de acompañar una disonancia de 7.ª es con 3.ª y 8.ª, pero también se ve alguna 7.ª acompañada de 5.ª, teniendo presente que ésta ha de ser siempre perfecta y ha de moverse al resolver aquélla. De esta forma se producen completos los acordes de 7.ª dominante y 7.ª mayor y menor sobre todos los grados y 7.ª de segunda en el modo mayor. Los de 7.ª de segunda del modo menor, 7.ª sensible y 7.ª disminuída no pueden ser acompañados con 5.ª por no ser perfecta ; por esta causa no pueden aparecer completos estos acordes.

Como ya hemos visto, en el contrapunto se emplean todos los procedimientos con que cuenta la armonía, exceptuando solamente el acorde alterado, por proceder éste directamente del cromatismo, así como la modulación a tonalidades alejadas.

El acorde de 9.ª tampoco es practicable como tal en la polifonía, así como las agregaciones de 11.ª y 13.ª, que sólo aparecen como retardos sin calidad de acordes por su gran cantidad de sonidos diferentes. Toda la variedad actual del acorde de 7.ª mayor y menor en todos los grados se encuentra, en cambio, en el contrapunto. Con la libertad propia de la despreocupación por el acorde, el polifonista no piensa en si hace un acorde de 7.ª sobre la tónica, la subdominante o el tercer grado ; únicamente sabe que preparando la 7.ª y resolviéndola de grado, puede practicarla, y esta preparación y resolución sólo es debida a escribirse para voces humanas (véase Bajo cifrado) ; en ella se basa toda la teoría de la disonancia.

Imitación, Canon y Fuga

Con estos nombres se distinguen las diversas formas imitativas en que se desarrolla el contrapunto.

Los maestros españoles llegan en este aspecto a construir una escuela de insuperable perfección. Practican la imitación, dándole las más variadas formas posibles ; desde la más sencilla a la más complicada, hacen verdaderos alardes y filigranas.

Perfeccionada ya la forma armónica del contrapunto, la imitación se hace materia indispensable en la composición polifónica. Como dice d'Indy (1) : « Al cantar varias voces juntas, nace la idea de imitarse unas a

(1) *Cours de Composition Musicale*, II Liv., p. 21.

otras, pues la imitación es necesidad instintiva que, desde la infancia, rige casi todos nuestros actos ».

En el contrapunto de los siglos XVI y XVII la imitación se practica en formas diferentes y éstas se hacen por movimiento directo o contrario, por aumentación o por disminución. La imitación por movimiento contrario consiste en imitar con giro ascendente lo que otra voz hizo en giro descendente, o viceversa, y por aumentación o disminución, imitar un giro melódico con valores aumentados o disminuídos.

Se llama *imitación simple*, cuando ésta consiste en imitar libremente, sin seguir el orden de tonos y semitonos, un giro melódico aislado. A veces esta imitación es exclusivamente rítmica, esto es, que sólo se imitan valores rítmicos.

Se llama *canon* cuando las voces se imitan sin interrupción ninguna, por intervalos, pero sin seguir estrictamente el orden de tonos y semitonos. Esta imitación se puede hacer en cualquier grado de la escala, llamándose canon a la 2.ª, 3.ª, 4.ª, etc. Si en esta imitación se siguen los tonos y semitonos, recibe el nombre de canon regular o estricto.

Existe la fuga cuando las voces se imitan en frases cortas, en forma de tema, siguiendo el orden de tonos y semitonos. La fuga puede ser por movimiento contrario, alternando con el directo y resultando más o menos rigurosa si se sigue en este movimiento contrario el plan de imitación estricto de tonos y semitonos. Aquí también la imitación puede hacerse en cualquier grado de la escala.

Desde el siglo XVIII, la forma elemental de fuga se ha modificado a consecuencia de la evolución de la tonalidad. Hoy la fuga sólo puede hacerse en intervalo de 5.ª o de 4.ª, estableciendo un cambio en la imitación del tema llamado *mutanza* con objeto de encajar esta imitación en nuestro moderno sistema tonal, mayor y menor, cosa ésta que no era necesaria en la polifonía por practicarse aún los modos gregorianos.

Naturaleza del cuarteto vocal

La forma más corriente de escribir la obra polifónica es a cuatro voces, cuyo conjunto constituye el llamado *cuarteto vocal* o *polifónico*, integrado por un soprano, un contralto, un tenor y un bajo, o sea todas las diferentes tesituras de la voz humana reunidas. En este conjunto entran las dos clases de voz aguda, de mujer o niño, que son el soprano y el contralto, y las dos voces de hombre, tenor y bajo, aguda y grave, respectivamente.

Actualmente en las catedrales se emplean voces de niño por no poderse emplear mujeres para la parte de soprano, y, por la misma razón, se encarga un hombre de la parte de contralto, bien sea cantando con voz de falsete, en cuyo caso eleva su voz natural una octava aguda, o, si sus condiciones se lo permiten, cantando con voz natural; pero para esto se necesita una gran tesitura aguda.

El origen de la clasificación de estas voces data del nacimiento del *discanto* y de la diafonía. La voz de tenor, que significa «el que tiene», era la que llevaba el canto llano.

Las voces de contralto y bajo se derivan de *contratenor altus* o *bassus*, según se hiciera el contrapunto por encima o por debajo del tenor. Por último, al practicarse a más voces el contrapunto, se llamó a la voz más aguda *discantus supremus*, de cuyos nombres se derivan *soprano* y *cantus*, que designan la voz más aguda del cuarteto.

Contrapunto a 5, 6, 7 y 8 voces

La ampliación del cuarteto vocal puede hacerse hasta a ocho voces diferentes entre sí, esto es, que todas ellas canten melodía diferente.

En la última época de la polifonía se practicó en gran escala esta forma de escribir, llamada *género coreado* o *policoral:* llegó a tal punto el anhelo de escribir a gran número de voces, que algunos compositores, no teniendo suficientes elementos de expresión con las ocho voces, necesitaron tres o cuatro coros de cuatro voces cada uno de ellos para componer sus obras.

Claro es que estos coros no servían sino para producir efectos de sonoridad más o menos brillantes, ya que no podían hacer más que duplicarse unos a otros, pues pasando de ocho voces no es posible otra cosa. Aun utilizando ocho voces, el segundo coro tiene que duplicar forzosamente al primero, que sólo dispone como contrapunto de una nota, de tres o cuatro sonidos diferentes.

Pero en este segundo coro, a cada voz se dan giros diferentes a los del primero, aunque utilizando sus mis-

mas armonías, de donde resulta una magnífica y variada sonoridad. Es como si un contrapunto, armonizado con una serie de acordes a cuatro voces, se vuelve a armonizar con los mismos acordes, pero en diferente forma o posición, de manera que cada una de las voces no haga un giro que ya esté hecho en otra voz. Por *giro* se entiende aquí el movimiento melódico de dos o más notas seguidas.

Este género de dos coros ha sido muy bien trabajado por los polifonistas españoles, a pesar de las grandes dificultades que representa ; tanto es así, que en estos trabajos se admira más la habilidad de técnica que la expresión artística que puedan contener, siendo ésta más plenamente demostrada en trabajos a cuatro voces, donde la amalgama de sonoridades tiene más transparencia, sin dejar de tener por ello la cantidad justa y precisa de sonoridad, ya que a cuatro voces se pueden poner en juego todos los elementos de armonía posibles.

Y para terminar esta pequeña teoría del Contrapunto, repetiremos lo que dice Cerone a manera de resumen de la misma : « El contrapunto, para ser bueno, ha de tener tres cosas : buen aire (ritmo), diversidad de pasos (melódicos) y buena imitación ».

Apogeo de la polifonía

Escuela española. Estructura de la obra polifónica. El motete. Polifonistas españoles

El apogeo de la polifonía española se inicia a fines del siglo XV o principios del XVI.

Es indudable la influencia de los maestros flamencos en la teoría del arte español desde la llegada a España de Felipe el Hermoso y, después, con el reinado de Carlos V, por el intercambio que con los Países Bajos hubo entonces, pues fueron muchos los maestros y cantores de capilla que vinieron formando el séquito de dichos señores y divulgaron el arte flamenco en nuestra patria (1).

Hasta aquí nadie había pensado en la expresión ni en la belleza de la estructura. Desconocíase lo que

---

(1) Considerable estímulo procuraron, por otra parte, a los estudios teóricos las Universidades de Salamanca y Alcalá, famosas a la sazón en toda la Europa culta. Las cátedras de música en ellas instituídas cuidaban de desarrollar cada año, en toda su integridad, los estudios especulativos, señalando a este efecto los plazos máximos en que habían de evacuarse las distintas partes de los programas. Los nombres de Alfonso del Castillo, Diego del Puerto, Martín de Fuentes, Bermejo, Torres, Gallego y Ciruelo, jalonaron con su prestigio, muchas veces internacional, el curso de la primera mitad del siglo XVI.

hoy llamamos melodía, pues desde los tiempos de la diafonía y el *organum*, el ejercicio musical quedaba reducido a fríos cálculos de imaginación, sin que nadie pensara en la originalidad y expresión de los pensamientos musicales. Los *cantos llanos* que servían de base a las obras se tomaban de una antífona, un himno o una canción amorosa, y con ellos se componía una Misa o un Salmo, llegando en algunos casos a decirse por una de las voces la música de una canción con su letra correspondiente, mientras el resto de las voces decían el texto de la Misa.

Todo lo que se ha dicho contra las licencias del canto en aquellos tiempos se refiere sólo a las letras de las canciones profanas que se tomaban por tema, ya que la música no tenía nada de particular en ese sentido por su falta de expresión.

La escuela española alcanzó pronto uno de los primeros puestos en la categoría universal de la polifonía, siendo la primera figura que se destacó, hasta ponerse al nivel y aun sobresalir entre los grandes polifonistas flamencos e italianos, el maestro sevillano Cristóbal de Morales, quien, como ya dijimos anteriormente, fué el primero que empleó la expresión artística en la composición musical. Después de este maestro, el florecimiento de la escuela siguió en marcha creciente, rayando siempre a la misma altura de las más eminentes de épocas posteriores.

Una prueba irrecusable de la categoría de la escuela española es que el padre Baini (famoso historiador italiano del siglo XIX y gran apologista de Palestrina)

descubrió que una de las mejores obras atribuídas a Palestrina fué hecha por Morales, y téngase en cuenta (aparte el fervor de Baini por Palestrina) que el maestro español floreció más de veinte años antes que el famoso maestro italiano, circunstancia que avalora todavía más el mencionado juicio.

Posteriormente han sido muchas las veces que se confundieron obras de Palestrina y Orlando Lasso, las dos figuras más destacadas de las escuelas italiana y flamenca, respectivamente, con otras de los maestros españoles Guerrero y Victoria. Acerca de esto merecen citarse unas palabras de Eslava contenidas en su Memoria de la *Lira Sacro-Hispana*, en las cuales compara a Palestrina con dos maestros españoles muy anteriores a él. « Palestrina — dice — fué uno de los mejores maestros de su época, y su posición y el papel que hizo respecto al planteamiento de la música religiosa, según lo acordado por el Concilio Tridentino, le hizo sobresalir más que todos sus contemporáneos (1). Llegaremos también a conceder, si se quiere, que fué el mejor de su época, pero no que él inventó un nuevo género ni una nueva manera desconocida a todos sus predecesores.

» Compárense las obras de Palestrina con las de Morales y Ceballos, y dígasenos cuál es la diferencia de género entre unas y otras. Confesaremos de buen grado

(1) El Concilio Tridentino hizo una reforma en los textos de las obras musicales religiosas, y el padre Baini asegura que se encargó a Palestrina hacer una Misa que sirviese de modelo, siendo ésta la dedicada al papa Marcelo II. Pero otras críticas de Palestrina más posteriores (Michel Brenet), y quizá menos apasionadas, aseguran que no existió dicho encargo.

que en las de aquél se nota progreso en la expresión, en el canto de las voces y en los giros armónicos respecto a las de éstos, que existieron en época anterior, pero no la invención de cosas desconocidas anteriormente».

La composición de la obra polifónica se divide en dos especies, llamadas *género fugado*, en la cual las voces se imitan unas a otras con algo de movimiento contrapuntístico, y *género afabordonado*, en el que se limitan las voces a armonizar el *canto llano* en contrapunto sencillo de nota contra nota, y algún retardo y glosa clausular.

En las obras de género «afabordonado» es donde con más frecuencia se advierte el valor de la expresión religiosa, consistiendo en esto su principal carácter, ya que su construcción clara y sencilla tiene un aspecto expresivo más elevado que el género fugado. En todos los ejemplos de este género es admirable la beatitud encerrada en tan sencillos enlaces de acordes. Son obras éstas, más que para analizarlas, para oírlas con el recogimiento y la serenidad propias del templo, para el cual están escritas.

En cambio, en el género fugado predomina más el trabajo teórico. Por esta razón, tales obras suelen ser muy estimadas por los profesionales, pues se prestan a detenidos análisis donde pueden apreciarse verdaderos prodigios de habilidad, imitaciones de frases o diseños por movimientos contrarios y directos a la vez, siguiendo el orden de semitonos y tonos, imitaciones aumentadas y disminuídas: en fin, todas las formas que puedan imaginarse en el arte de la imitación. Considerando la

obra polifónica desde el punto de vista de nuestra música actual, se destacan en ella algunos rasgos por los cuales adquiere su principal característica. En primer lugar, su aspecto enteramente horizontal, que se ha perdido casi por completo en la música de nuestros tiempos, desde que el bajo cifrado estableció la base vertical de la Armonía. Luego, la vaguedad tonal, debida a la construcción armónica sobre tonalidades gregorianas, en las cuales no existe la ley de sensibles ni, por lo tanto, el obligado enlace de los acordes en las cadencias características del bajo cifrado. Esta vaguedad tonal que a veces es producida por la supresión de algún intervalo de significada importancia armónica, se practica hoy mucho por los modernos compositores, quienes emplean las tonalidades griegas huyendo del riguroso enlace de dominante con tónica y utilizan también el acorde incompleto para buscar efectos de transparencia sonora.

La despreocupación del acorde en la obra de los polifonistas les llevaba a sacar un gran partido de la disonancia, que más bien parece hecha en nuestra época moderna de absoluto perfeccionamiento del acorde. Así, el empleo del acorde de séptima mayor sobre la tónica y la subdominante, tan propios de Debussy, y el retardo y otras fórmulas análogas de disonancia, son profusamente practicados por los polifonistas.

Grande ha sido la influencia de la polifonía en Bach, Beethoven (en su última época) y Wagner, por la forma eminentemente contrapuntística que estos maestros, creadores de las escuelas eminentes en la historia de la música mundial, dan a su obra. En ella siguen el ideal

7. Araiz : La Música religiosa. 408-409.

de los polifonistas, a saber: realizan el conjunto absoluto como verdadero espectáculo de arte, sin hacer concesiones al virtuosismo, que ha sido la causa de la decadencia musical de su época.

De las formas que constituyen la polifonía es el motete la más importante, pues se puede decir que dentro de él se encierra toda la música del Renacimiento. No hay obra musical de esta época que en realidad no sea un motete. El mismo madrigal no es otra cosa que un motete con letra profana.

El motete nace de la Misa, tomando de ella el fraseo de los versículos. Y la Misa polifónica no es otra cosa, a su vez, que el contrapunto a varias voces hecho sobre el coral gregoriano. De la misma forma que la Misa, se construye el Salmo polifónico, sirviendo de base al contrapunto la melodía gregoriana. En estas dos formas queda conseguido plenamente el conjunto absoluto sin que destaque el *canto llano*, que solamente forma una de tantas melodías con las cuales se construye el edificio polifónico.

Adquirido ya el dominio del fraseo por la familiarización con la melodía gregoriana al trabajar la Misa y el Salmo, los polifonistas se lanzaron a la construcción de una nueva forma, en todo igual a las anteriores, pero en la que únicamente tomaban por base el texto religioso sin melodía alguna. Aquí, toda la labor musical es original del compositor y con ella queda creada la primera forma con verdadera estructura propia: el motete, del que después sacarán la fuga y la sinfonía su concepto estructural.

La forma del motete deriva siempre del texto sobre el cual está construído, apareciendo sus frases desarrolladas en todas las voces del conjunto en tantos episodios como versículos contenga el texto.

De esta forma vemos cómo la polifonía ha influído por su aspecto de conjunto en los grandes maestros posteriores, y cómo en su aspecto constructivo han nacido del motete la fuga y las formas clásicas encerradas en la sonata o la sinfonía.

Polifonistas españoles

Admirable por demás resulta este grupo de polifonistas españoles, que a tan alto nivel pusieron la música religiosa de su tiempo haciéndola destacar de las otras escuelas nacionales en sus dos aspectos más importantes : la belleza expresiva y la rigurosa severidad de su construcción. Su numen, creador de indudable raigambre hispánica, fué estimulado poderosamente por las capillas flamencas que Felipe el Hermoso, primero, y Carlos V, después, hicieron oír en las grandes catedrales españolas : los eminentes artistas neerlandeses nunca llegaron, sin embargo, a formar parte de las capillas nacionales.

Todos los maestros de estas últimas vivieron oscuramente, sin otro anhelo que el de su fe, y dedicando exclusivamente el esfuerzo de su arte a los Oficios litúrgicos que en la iglesia eran necesarios. Los maestros de Capilla de las catedrales componían por sí mismos la música que necesitaban, y por tal causa consérvase un

verdadero tesoro de polifonía en las catedrales de Toledo (1), Sevilla, Valencia, Zaragoza y otras capitales por donde pasaron algunos de los maestros eminentes que han constituído la escuela española. La mayoría de estas obras se conservan en copias manuscritas, siendo muy escasas las ediciones españolas de las mismas. Sería excesivo, acaso, agrupar a nuestros polifonistas por escuelas regionales, en aquellos tiempos en que un fuerte sentido de internacionalismo artístico fecundaba a todos los artistas : Holanda (2) y Roma fueron para nuestros polifonistas modelo técnico y aspiración sublime, respectivamente. Entre una y otra

(1) Nada menos que 30 volúmenes de escritura de facistol, manuscrita o impresa, se conservan en la sede toledana, y tesoros equivalentes, aunque no de tan subida riqueza, en las demás catedrales citadas.

(2) La escuela holandesa estaba destinada a imprimir a la música polifónica en los siglos XIV y XV la trayectoria que había de conducirle a su exaltación. Hasta entonces, el contrapunto se improvisaba libremente sobre el *cantus firmus*, y los resultados no pasaban de ser arbitrarios y desprovistos de sistema : en lo sucesivo, los polifonistas holandeses trabajan ya conforme a reglas bien sentadas, y las composiciones poseen una clara y razonada arquitectura. Sus principales recursos musicales son la imitación y el canon, y las composiciones más cultivadas las Misas, que basadas en elementos gregorianos, no repugnan tampoco la inspiración que brota del arte popular (un tema dilectísimo de este último género es el titulado *L'homme armé*). Tras unos comienzos oscuros y vacilantes, la escuela holandesa se magnifica en su segunda etapa con los nombres de Ockeghem, maestro del estilo *imitatus* a *cappella* (nacido hacia 1430 ; en 1469 visitó España ; murió en 1495) ; Josquin de Prés (nacido hacia 1450, muerto en 1521), cumbre máxima del arte musical religioso anterior a Palestrina, insigne maestro, cuya técnica no conoce dificultades, brillando por igual en las Misas que en las piezas humorísticas, que

sugestión, esos maestros afirman las cualidades nacionales sin que los matices comarcales lleguen a justificar perfiles de escuela.

Como figura de verdadero precursor al grupo excelso de nuestros polifonistas, aparece la de Juan de Anchieta, que nació en Azpeitia en 1450 y murió allí en 1523. Fué maestro de la Capilla del infante don Juan, cuyos ocios entretenía con la Capilla a que elogiosamente se refiere en su *Libro de Cámara* el cronista Fernández de Oviedo, y escribió algunas obras, entre las cuales se destacó una Misa escrita sobre la tonadilla de un romance, cuyo tenor dice así:

Ea! judíos a enfardelar
que mandan los reyes
que paséis la mar.

Entre 1470 y 1535 vivió Francisco de Peñalosa, maestro de la Capilla del rey don Fernando el Católico. Fué cantor de la Capilla Pontificia (en tiempos de León X) y poeta y músico de nombre en su época (1). Es compositor de pulcra escritura en el canto de las voces y giros armónicos, aunque descuidado en lo relativo a expresión. Figuran sus obras en la Colección de *Lira*

---

le acreditan como un formidable cultivador de la música de cámara; por último, Orlando di Lasso (1532-1594), que hizo de Munich su patria adoptiva, y de la capilla bávara de Alberto V el conjunto cortesano más celebrado de Europa: asombrosamente fecundo, lleno de efectos cromáticos que hacen de él un virtuoso colorista, este gran músico es, sobre todo, un ejemplo de clara y luminosa voluntad.

(1) Barbieri, *Cancionero de los siglos XV y XVI.*

Sacro-Hispana, de primera mitad del siglo XVI, y están hechas en género fugado.

Pedro Fernández de Castilleja nació en 1514 y murió en 1574. Fué maestro de Morales y de Guerrero (quien le llamó « maestro de los maestros de España ») y dirigió sucesivamente las Capillas de las catedrales de Burgos y Sevilla (1514), retirándose de esta última en 1543. Sus obras « ofrecen indicios de dar carácter a la melodía según el sentido de las palabras » (1).

En *Lira Sacro-Hispana* aparecen unos motetes de este maestro y en ellos se ve la tendencia expresiva anteriormente aludida, así como la corrección del trabajo contrapuntístico, especialmente en el motete *Hen mihi Domine.*

A fines del siglo XV o principios del XVI nació en Zamora Bartolomé de Escobedo y fué cantor de la catedral de Salamanca hasta 1536, que marchó a Roma. En algunas biografías aparece como nacido en Segovia, pero Eslava cree que su patria fué la ciudad antes mencionada. Regresó de Roma (1554) con algún prestigio adquirido, yendo después a Segovia de beneficiado: allí fué juez de algunos litigios sobre asuntos técnicos musicales frecuentemente debatidos en aquella época, y falleció en esa ciudad en 1563. Sus obras escritas en género fugado denotan esmerada corrección en el canto de las voces y giros armónicos. La expresión, en este maestro, resulta un poco abandonada, a pesar de verse alguna tendencia hacia ella debido al reposo de los pasos imitativos empleados en sus obras.

(1) CHAVARRI, *Historia de la Música.*

La iniciación del gran período de nuestra polifonía está señalada por el nombre de Cristóbal de Morales (hacia 1500-1553). Nació en Sevilla, siendo probablemente su maestro Fernández de Castilleja. En 1535 marchó a Roma, donde formó parte como cantor de la Capilla Pontificia (1) y regresó a España en 1545, siendo sucesivamente maestro de las Capillas de Toledo (1544), Marchena (Capilla del duque de Arcos) y Málaga (1551) (2); en esta última capital no halló el favorable ambiente que merecía, y tuvo algunos disgustos con el Cabildo, el cual le impuso, en cierta ocasión, un correctivo. Disgustado por esto y sintiéndose ya algo enfermo, solicitó permiso para hacer un viaje a Sevilla, siéndole concedido en el mes de junio de 1553. Desde esta fecha ya no se sabe más de este eminente maestro, ignorándose si murió en Sevilla o si regresó a Marchena, donde gozaba de gran estimación. Hace suponer que murió en este mismo año el hecho de haber sido vendida

(1) Llamada también Capilla Sixtina, del nombre del papa Sixto IV (1471-1484), a la que se agregó después la Capilla Julia (fundada por Julio II). En el siglo XV aparecen en primer término entre los extranjeros muchos nombres de cantores españoles en las capillas pontificias (Alfonso de Zamora, Juan de Castellón, Juan de Aragonia, escribanos, y otros a que haremos referencia al biografiarlos). Acentuada la corriente inmigratoria con el papa Borja, puede decirse que desde entonces el « viaje a Roma » fué la obligada consagración de nuestros más eminentes polifonistas, que en Italia mismo editaron sus obras.

(2) La estancia de Morales en Marchena (Capilla del duque de Arcos) consta por una carta firmada por él y fechada en dicho sitio en 22 de octubre de 1550, epístola que figura en *La declaración de instrumentos* de JUAN BERMUDO.

en pública subasta su casa de Málaga el día 7 de octubre (1).

Su obra es unánimemente considerada como la mejor de su época, y tuvo el mérito de influir en todas las escuelas que después florecieron en Europa en el aspecto del expresivismo, ya que él fué uno de los que primeramente y mejor lo emplearon.

Palestrina (2) y Victoria sintieron su influencia más que la de ningún otro antecesor suyo. Si en Victoria se ve la escuela polifónica en su completo apogeo de

(1) Los datos referentes a la última época de Morales y su estancia en Málaga, se deben al insigne historiador F. PEDRELL.

(2) No sería justo eludir en este lugar una breve referencia al príncipe de la música religiosa, Giovanni Pierluigi, llamado « Palestrina » por haber nacido en ese lugar cercano a Roma en 1526. Pese a su estado civil (era casado) y a la escasa fortaleza física que le distinguía, fué Palestrina durante casi medio siglo el árbitro de los destinos musicales de la Iglesia, y ostentó, a trueque de muy duras luchas, la auténtica jefatura de la escuela romana y de toda la evolución musical del Renacimiento. La tradición atribuye a su famosa *Misa del papa Marcelo* el milagroso efecto de haber paralizado la proyectada reforma litúrgico-musical que, con ocasión del Concilio de Trento (1545-1563), aspiraba nada menos que a desterrar del culto al arte polifónico. Sea de ello lo que quiera, es lo cierto que en la obra de Palestrina, aun sin negar la existencia de valores muy diversos, siempre se tiene la sensación del genio excelso : aun en los pasajes más frondosos, todo es natural y terso, de una fluidez espontánea que contrasta con la caprichosa y sorprendente genialidad orlandiana. Podríamos decir con Widmann que entre Palestrina y Orlando di Lasso existe una relación semejante a la que se da entre Mozart y Beethoven. La azarosa existencia de Palestrina (cuyos episodios centrales han sido poetizados en el drama lírico de Hans Pfitzner) terminó en 1594, expirando el maestro en brazos de su amigo y confesor San Felipe de Neri.

expresión, de forma y de técnica de las voces, ello es debido a Morales, quien introdujo en la polifonía la expresión que faltaba a la vieja escuela flamenca, caracterizada por sus alardes contrapuntísticos fríamente calculados. Los holandeses pertenecientes a la escuela de Josquin de Prés, enseñaron a los maestros españoles su técnica sometida a unas rígidas reglas, pero una vez conseguido el hábil manejo del contrapunto, los españoles de principios del siglo XVI, guiados por Morales, se lanzaron por el campo de la expresión, que estaba virgen todavía, y fueron influyendo poco a poco en la escuela de contrapunto que se formó después, y cuyas figuras representativas fueron Palestrina, Victoria y Orlando di Lasso.

De Morales dice el musicógrafo Fetis que «fué uno de los primeros que sacudieron el yugo del mal gusto que imperaba en la música religiosa», pues hasta él nadie se había preocupado de lo que quisiera decir la letra, empleada en las composiciones musicales. El abate Baini hace también grandes elogios de Morales, y le atribuye una de las obras polifónicas que se había tenido como de las mejores de Palestrina.

La obra de este maestro *(Misas, Lamentaciones, Magnificats, Motetes)* se halla muy divulgada por Europa, pues ha sido editada en todas las colecciones polifónicas realizadas en todos los países.

El extremeño Juan Vázquez, autor de inspiradas composiciones profanas, creó una colección bellísima de composiciones fúnebres (*Agenda mortuorum*, Sevilla, 1556), que son un acabado ejemplo del género, y se dis-

tinguió también como inspirador de los grandes vihuelistas españoles.

Cordobés de nacimiento, Fernando de las Infantas (1534-60..?), fué descendiente de una ilustre familia y abrazó el sacerdocio en edad muy avanzada. Marchó a Roma (hacia 1571) bajo el valimiento de Carlos V y Felipe II, y allí intervino en la reforma del Gradual Romano encomendada a Palestrina, rectificando sabiamente las orientaciones de éste.

He aquí cómo sucedió el caso. Los músicos de iglesia pretendían una reforma radical del canto litúrgico : en su virtud, el Concilio de Trento trató de regularizar el uso de la música. Infantas (que sin duda conocía bien a los músicos) acudió inmediatamente en súplica ante el Pontífice para que no se tratase de reforma, sino de depuración ; en consecuencia, se dió encargo a Palestrina y a Aníbal Zoilo para que revisaran los cantos de iglesia. Mas no estando muy seguro Infantas de la labor de los músicos, acudió a su rey Felipe II ; fué atendido, intervinieron cartas del Monarca, visitas de embajador... y la buena tradición fué respetada contra lo que pretendían algunos eruditos tan poco artistas como interesados.

Son curiosos los siguientes párrafos de la súplica elevada al Papa por Infantas, y que traducimos del italiano, lengua usual de nuestro músico en sus libros : «Los errores que algunos honrados músicos, creyendo pensar bien, advertían en dicho canto (el gregoriano), lejos de ser errores, eran, en realidad, admirables artificios músicos, cosas que, según declaró el reverendo

maestro de Capilla a quien Vuestra Santidad había encomendado la tarea, mejor examinadas después por él, determinaron la resolución de que ya no se alterase nada ». El « reverendo maestro » en cuestión era Palestrina y ello nos explica por qué no se verificó la reforma que con tanta solemnidad le fuese encomendada al célebre músico italiano (1).

Este maestro, cuya obra es correcta, aunque sin grandes destellos de genialidad, es autor de numerosos himnos, salmos y otras composiciones religiosas a cuatro, cinco y ocho voces, entre las que se cuentan un motete hecho para los funerales de Carlos V y un tratado de contrapunto (con 100 ejercicios) muy elogiado por el teorista Cerone.

Al final de su vida experimentó una fuerte desviación mental que le llevó a la herejía.

De este modo, el exaltado espíritu de Infantas se dió a especulaciones filosóficas desatadas, escribió libros sobre la divina gracia, donde con la mayor buena fe se decían las extravagancias más peregrinas ; intervino el Santo Oficio, y nuestro Infantas, pobre y desorientado, debió buscar refugio en París ; por lo menos allí se imprimió su tratado sobre la Predestinación *(De Proedestinationes)*. Dónde y cuándo murió, no se sabe (2).

La actividad eximia de Francisco de Ceballos corresponde, como la de su hermano Rodrigo, a la

---

(1) Rafael Mitjana, *Revista Musical* (Bilbao, 1910-1911).
(2) Chavarri, *Historia de la Música.*

primera mitad del siglo XVI. Contemporáneo de Morales, bebió en las mismas fuentes que él y fué uno de los mejores polifonistas de su época.

Se conserva en la catedral de Toledo un Códice de motetes suyos y algunas Misas compuestas a cuatro y cinco voces. Las obras de este maestro están repartidas por iglesias españolas, y en algunas de ellas aparece su motete *Inter vestibulum et altare*, que es quizá su mejor obra, con el nombre de Morales ; esto se debe, sin duda, a que alguien que catalogó dicha composición creyó que siendo tan bella no podía haberla hecho nadie más que aquel insigne maestro. Eslava también llega a creer, en cierto modo, que dicha obra sea del polifonista sevillano, ya que supera a las demás de Ceballos, con ser todas muy eminentes ; pero a juzgar por el mayor número de sitios donde aparece este motete con el nombre de Ceballos, nos inclinamos a reconocerle como autor del mismo.

En la colección de obras polifónicas *Lira Sacro-Hispana*, correspondiente al siglo XVI, se publicó esta obra acompañada de otras del mismo autor. He aquí lo que de ella dice Eslava : « El *Inter vestibulum* de Ceballos es una de las obras más notables de la primera mitad del siglo XVI, no sólo por su corrección, por la naturalidad del canto de las voces y por el buen giro de la armonía, sino también por la expresión que reina en toda ella. Los pasos del *Inter vestibulum*, del *Plorabunt sacerdotes* y del *Parce Domine* tienen una expresión tan natural, filosófica y verdadera, que no puede menos de ser admirada por los que conozcan a fondo la historia

del arte y el estado en que éste se hallaba entonces respecto a la composición musical» (1).

Francisco Guerrero (1528-1599) nació en Sevilla y fué discípulo de Morales, después de haber sido iniciado en los estudios de música por su hermano mayor, Pedro. Antes de cumplir los 18 años ganó unas oposiciones a maestro de Capilla en la catedral de Jaén y estuvo desempeñando dicha plaza tres años, pasando luego a Sevilla como cantor de la catedral a instancias del Cabildo de ésta. Perteneció a la Capilla de Sevilla mientras era maestro de ella Pedro Fernández de Castilleja, lo cual hace suponer que este maestro le dirigiera en sus estudios, así como también a Morales, ya que Guerrero dice: «Castilleja fué el maestro de los maestros españoles», y como antes lo hemos dicho, Morales lo fué suyo. Al poco tiempo fué llamado por el Cabildo de Málaga para ocupar el magisterio de Capilla de la catedral; pero le retuvo el de Sevilla, jubilando con la mitad de la renta al maestro Castilleja y dando el resto a Guerrero, además de conservar éste su sueldo de cantor. De esta forma ocupó la plaza de maestro en Sevilla hasta veinticinco años más tarde, en que falleció Castilleja. Desde Sevilla mandó algunas obras suyas a Roma, que muy pronto se divulgaron y dieron lugar a que historiadores posteriores hayan creído que Guerrero estuvo en Roma y en París durante su juventud. En realidad, este viaje no se realizó hasta el año 1588, en que fué a Venecia, donde imprimió sus obras, encargándose el

(1) Hilarión Eslava, *Breve memoria histórica de la música religiosa en España* (Madrid, 1860), págs. 49 y 50.

célebre Zarlino de la corrección de pruebas, mientras él marchaba a visitar los Santos Lugares ; ni entonces ni a su regreso estuvo en Roma ni en París, por haber hecho el viaje por mar, como lo comenta la Memoria que de él imprimió en Alcalá el año 1611.

La obra de este gran maestro, encarnación musical de la devoción mariana de su época, es muy profusa, figurando en ella un crecido número de Misas, *Magnificats,* Motetes y Pasiones ; estas últimas han adquirido gran fama en el mundo musical y encierran un verdadero tesoro de polifonía española.

En Langa (Burgos) nació Francisco Soto de Langa en 1534. Perteneció a la Capilla Pontificia como cantor y tomó parte en la fundación de la Congregación del Oratorio que San Felipe de Neri (1515-1595) creó en Roma para alejar al pueblo de las fiestas de Carnaval. Murió en Italia en 1619. Compuso numerosas obras religiosas *(Laudes)* muy divulgadas en Roma.

El compositor Diego Ortiz, oriundo de Toledo, era hacia 1558 maestro de Capilla del duque de Alba, virrey de Nápoles. En 1553 y 1565 imprimió obras suyas en Roma y Venecia, respectivamente. Según Eslava, fué después maestro de Capilla en Toledo, pero no se ha podido aclarar este extremo por no aparecer su nombre en las actas toledanas.

Se destacó en su obra (*Musices Liber I*, principalmente) por la expresión que supo dar a sus composiciones, cualidad eminente de la polifonía cuando va acompañada de una técnica irreprochable. Su motete *Pereat*

dies es una de las obras maestras de este estilo y constituye un bellísimo modelo de la escuela española de mitad del siglo XVI. El maestro Ortiz figuró en la Colección *Lira Sacro-Hispana* y en el *Saggio fondamentale* del P. Martini en un lugar muy destacado de la polifonía española.

Merece también hacer aquí una referencia del maestro ciego Antonio de Cabezón (nació en Castrojeriz en 1500; murió en Madrid en 1566). Fué músico de cámara y Capilla de Carlos V desde los 18 años hasta su muerte: las composiciones (tientos, himnos, motetes transcritos de los autores flamencos) de este maestro fueron publicadas por su hijo Hernando bajo el título de *Obras de música para tecla, arpa y vihuela,* que se publicó en Madrid en 1578.

Andrés de Torrentes († en 1580) fué de los primeros maestros del siglo XVI que empezaron a destacarse siguiendo los pasos de la gloriosa escuela de Morales y Ceballos. Aunque sin llegar a ellos, adviértese en este maestro la sana intención de la expresividad. Se conservan de él muchas obras en Toledo, donde ejerció el magisterio de la Catedral Primada.

Una figura destacada en la cultura de su tiempo fué Alonso Lobo Osuna, maestro de Capilla en la catedral de Lisboa hasta la fecha de su ingreso en la de Toledo, en 1593, desde donde pasó a Sevilla para actuar de maestro suplente de 1604 a 1610. Hizo de él grandes elogios el inmortal Lope de Vega, quien le consideró como uno de los más grandes artistas de su época.

Entre el archivo de Toledo y el de El Escorial, así como en otros de iglesias españolas, se conserva un gran número de obras suyas (Misas, principalmente) en las cuales aparecen todos los rasgos propios de la buena escuela española. Una imitación reposada hace que vaya hermanada la habilidad técnica con el buen sentido expresivo, y si no hay una obra que destaque entre las de este maestro, todas ellas en conjunto constituyen un gran valor que acrece el tesoro.

Lo que Palestrina para los italianos y Orlando di Lasso para los holandeses, fué para España Tomás Luis de Victoria (hacia 1540-1611). Se cree nació en Ávila, a juzgar por los autógrafos conservados en sus obras. Pero no se ha podido hallar su partida de bautismo y sí la de su hermano Juan Luis, en la villa de Sanchidrián de dicha provincia (Ávila). Después de ordenarse como presbítero en Ávila y de terminar los estudios musicales, marchó a Roma, y allí se le encuentra perteneciendo a la Capilla del Colegio Germánico-Húngaro, hacia 1573, según Riemann, figurando en ese instituto por espacio de doce años. En dicha capital publicó una primera recopilación de sus obras, dedicándola a su insigne mecenas el cardenal Truchses. Durante su permanencia en Roma sostuvo una gran amistad con Palestrina (1575-1594), a la sazón maestro de la Capilla Pontificia. El ambiente elegante que imperaba en Roma por aquella época no consiguió desvirtuar la severa traza de castellano clásico tan arraigada en Victoria, quien siguió vistiendo sus sotanas a la usanza española, y no dejó de sentir un momento su ferviente misticismo;

no obstante, fué llamado por sus contemporáneos « cigno di Palestrina » por la espiritualidad de su estilo. Estos rasgos de su carácter quedaron grandemente marcados en sus obras, las cuales se diferencian de las elegantes creaciones de Palestrina por su recia contextura mística. Victoria, al hablar en su obra al Creador, deja fluir a raudales la vehemencia española : por esto ha dicho Baini que sus composiciones estaban « engendradas por sangre mora ».

En una dedicatoria al rey Felipe II de un libro de Misas, impreso en Roma en 1583, dice Victoria : « Llegada la hora de volver a la patria después de larga ausencia », lo cual hace suponer que por entonces pensara regresar a España ; en cambio, aparecen dos libros suyos, editados también en Roma en 1585, y es lógico que él atendiese a tales ediciones ; por lo tanto, queda insegura la fecha de su regreso. El año 1594 pertenecía a la Capilla de la emperatriz María (hija de Carlos V y viuda de Maximiliano II de Alemania), según atestigua una carta de Felipe dirigida al duque de Sesa, su embajador en Roma, y en la cual se le asignan 150 ducados por su cargo. Al retirarse al Monasterio de las Descalzas Reales la emperatriz María, allí sigue a su servicio el más eminente de los polifonistas españoles, ocupando un humilde puesto de organista, en los últimos años del siglo XVI. A esta época pertenecen, sin duda, la mayoría de sus obras con órgano, siendo éstas de las últimas que escribió. Hasta 1607 aparece el nombre de Victoria en los documentos existentes en el archivo de protocolos notariales de la Corte, siempre al

servicio de la emperatriz María y de su hija Margarita (1).

La obra del maravilloso Victoria es tenida como la cumbre de la polifonía española, y parangonada con las de Palestrina y Orlando di Lasso, pues en estas tres figuras se resumen las escuelas de la polifonía mundial. Es difícil destacar obras determinadas del maestro español, ya que todas ellas son de gran mérito ; no obstante, además de sus Oficios de difuntos, los cuales han adquirido gran fama, nosotros recomendamos el análisis de sus motetes *O quam gloriosum est* (base de la Misa a cuatro voces que lleva el mismo título), *Jesus dulcis* y *Vere languores nostros*, pues en ellos, y especialmente en el último, tal vez como en ningún otro, se expresa el alto sentimiento religioso de tan gran maestro y artista.

« En Victoria se enlazan — como afirma Proske — las cualidades más nobles del arte español y del italiano. De todos los seguidores de la escuela romana, ninguno, después de Palestrina, ha respetado tanto como Victoria la pureza absoluta del estilo religioso. Sin perturbar en modo alguno la claridad de su melodía y de su armonía, sus composiciones llevan el sello de un severo y sublime misticismo, que brota de la piedad más pura y sólo parece respirar sentimientos de piedad, sin mezcolanzas profanas, con una solemne majestad ».

(1) El insigne historiador FELIPE PEDRELL, a quien debemos la mayoría de los datos sobre Victoria, es autor de un detenido estudio de este maestro y sus obras, editado por Breitkopf y Haertel (Leipzig, 1902-1913) y titulado *Thomae Ludovici Victoria Abulensis Opera omnia*.

Fué Juan Bautista Comes (1568-1643) el más eminente maestro de la escuela valenciana (en la cual se cuentan compositores como Ginés Pérez — 1548-1612 — y Ambrosio de Cotes, muerto en 1603) y una de las figuras más destacadas de la polifonía española. Nació y murió en Valencia. Después de recibir una esmerada educación musical por el maestro Juan Ginés Pérez, marchó a desempeñar el cargo de maestro en la catedral de Lérida, y en 1605 se le nombró del *Corpus Christi* de Valencia, donde fué muy estimado por el beato patriarca Juan de Ribera, por entonces Prelado de la Archidiócesis. En el año 1613 fué llamado a la Corte para desempeñar el cargo de segundo maestro de la Capilla Real. Ocupó dicha plaza hasta 1629, en que volvió a Valencia, otra vez al *Corpus Christi*, y de aquí pasó por segunda vez a la catedral, en octubre de 1632 (1). Su colección de obras polifónicas religiosas y profanas es copiosísima. Entre las obras del primer grupo practicó todos los géneros, desde sencillos fabordones hasta composiciones complicadas a varios coros, y en todas ellas derrochó a raudales su poderoso genio y hábil técnica. Su escuela quedó como monumento que fervientemente se venera en Valencia e influyó en todos los polifonistas levantinos que le sucedieron.

Procedente de la Capilla Pontificia, se nombró a Melchor Robledo maestro de Capilla de la Seo de Zaragoza el 2 de julio de 1569, siendo el primero en desem-

(1) Datos de la biografía de Comes, hecha por JUAN BAUTISTA GUZMÁN y que se halla en *Celebridades Musicales*, de PEDRELL.

peñar este cargo (1). En la Capilla Sixtina de Roma existen algunos volúmenes de Misas y Motetes de este eminente maestro, y en Zaragoza hizo un libro de Salmos *por* los ocho tomos en género afabordonado, que son un bello modelo de expresión religiosa.

He aquí lo que Eslava dice de uno de estos Salmos: «El motete de Robledo, *Domine Jesus Christe*, que es del género sencillo afabordonado, tiene un carácter tan religioso y tan devoto, que por medio de sus reposadas cláusulas y sus frecuentes silencios, invita al recogimiento y a la meditación de la sagrada Pasión de nuestro adorable Redentor, que es el asunto de esta composición. Esta obra, que tal vez fué mirada con indiferencia cuando apareció, tiene para nosotros más condiciones de belleza que la mayor parte de las que entonces se tenían en gran estima por lo que se llamaba buen trabajo, que consistían en imitaciones complicadas, estrechándose en ellas las voces cuanto era posible» (2).

La obra a que se refiere Eslava figuró en la Colección de *Lira Sacro-Hispana*, correspondiente a la primera mitad del siglo XVI. «Del mérito del maestro Robledo podrá juzgarse con saber que, a su fallecimiento, ocurrido en 1587, mereció del Cabildo distinción muy honrosa, siendo acompañado su cadáver al cementerio por toda la Corporación, que quiso rendir testimonio de

(1) ANTONIO LOZANO, *La música en Zaragoza desde el siglo XVI*. Obra premiada en los Juegos Florales de 1894.

(2) *Breve memoria histórica de la música religiosa en España* (Madrid, 1860), pág. 50.

afecto y simpatía al extraordinario talento y fama universal de Robledo » (1).

Del maestro Zurita, que sucedió a Robledo en la Seo zaragozana, sólo se conserva un libro de *Motetes*, impreso en Barcelona a fines del siglo XVI, y las referencias poco favorables que de él se hacen en el libro de Cerone, quien tilda de plagiario al citado maestro.

El 2 de marzo de 1589 se dió el cargo de maestro de Capilla a Francisco Miravete en el Pilar de Zaragoza. Hizo una importante modificación en los tonos del canto llano, a los cuales se denominó desde entonces *los ocho tonos o modos de Miravete.*

De Huesca procedía el maestro Sebastián Aguilera de Heredia. Fué nombrado organista en la Seo de Zaragoza el 29 de septiembre de 1603. Existe de él, además de algunas obras orgánicas, un libro de *Magnificats*, editado en Zaragoza durante el año 1618. Es probable que alguna de las numerosas y bellas obras anónimas existentes en el archivo de la referida iglesia sean suyas, pues pertenecen al género imitativo que este maestro emplea en sus *Magnificats*; pero por haberse perdido las primeras hojas de los libros donde se conservan, y en las cuales seguramente iría el nombre del autor, estas obras aparecen como anónimas (2).

---

(1) ANTONIO LOZANO, *La música popular, religiosa y dramática en Zaragoza* (1895), pág. 20.

(2) Los datos referentes a la composición del libro de *Magnificats* se contienen en dos actas correspondientes al año 1618, y dicen así : « 12 de enero. Mosén Sebastián Aguilera, organista, dió un memorial en que representó al Cabildo como *sacava* a luz un libro de música de *Magnificats*, para cuya corrección de estampa

La polifonía de este maestro pertenece al género imitado. Sus *Magnificats* son fugas sencillas o dobles construídas sobre las entonaciones y *seculorum* del canto gregoriano, las cuales van siempre en alguna voz sirviendo de canto llano. Compuso ocho *Magnificats* a cuatro voces y otros ocho a dos coros, cada uno en su tono del canto gregoriano. Esta forma peculiar de la escuela española usando la melodía gregoriana como base tonal y temática, constituye en el maestro Aguilera un mérito grandísimo, pues supo hermanar, en forma difícilmente superada por otras escuelas, todos los aspectos constitutivos de la polifonía : expresión, imitación, buena conducción de voces y esmerada construcción rítmica y temática.

Según Latassa, nació en Zaragoza Pedro Ferrer, maestro peritísimo en el estudio sacro-religioso que hizo expurgar de los graves defectos que contenía. En 1559 publicó un *Intonario General* para todas las iglesias de España, dedicado al arzobispo don Bernardo de Aragón. Juan Pujol fué maestro de Capilla del Pilar de Zaragoza y después de la catedral de Barce-

---

pidió se le concediese que un músico de la Capilla, el que eligiese, asistiera a la imprenta y que se le hiciese presente el tiempo que durase, con tal que no se haga falta a el *choro* los días que hubiese Canto de Órgano ».

Y en otro acuerdo del mismo año :

« Miércoles último de octubre. Ordenaron que atento que Aguilera *a* compuesto un libro de Canto de *Magnificats* y lo ha dirigido al Cabildo y que ha de ser de mucho *probecho* para la Capilla, que en señal de *Agradecimiento* se le den 100 libras y se remitió a los nombrados de la hacienda que vean de *lo* pagar de la Administración, que con más comodidad se lo puede dar. »

lona. Murió en 1626. Existen ocho obras suyas en el archivo de la referida iglesia zaragozana y gran número en la de Barcelona, de gran valor contrapuntístico.

A mediados del siglo XVI nació en Prades (Cataluña) Mateo Flecha, y en 1564 era monje en el convento del Carmen de Valencia. Marchó a Alemania, donde compuso numerosas obras, entre ellas algunos salmos y motetes que editó en Praga, y regresó a España en 1599. Su muerte ocurrió en Poblet en 1604 (1). Fué sobrino de otro Mateo Flecha, autor de unas humorísticas *Ensaladas* que gozaron gran fama en su época y por lo cual fué citado en la *Orfeónica Lira* del vihuelista Fuenllana.

Durante casi cincuenta años desempeñó en Barcelona el cargo de organista Alberch Vila († 1582), verdadero árbitro de los destinos musicales en las catedrales catalanas de aquellos años y compositor de finísimas calidades emotivas.

También laboró en la mitad de dicho siglo Bernardino de Ribera: se supone que fué el sucesor de Morales en el magisterio de la Capilla de Toledo (1563), aunque no existe el acta de nombramiento ni consta su defunción en la referida iglesia. Eslava cree, sin embargo, que desempeñó el cargo de maestro entre Morales y Quevedo, quien figura en las actas capitulares como sucesor de Morales. Su motete *Rex autem David* y el *Magnificat*, publicados en la colección *Lira Sacro-Hispana*, son dos modelos eminentes de la polifonía española del siglo XVI; en ellos (especialmente en el *Magnificat*) se advierte un avance hacia la tonalidad moderna.

(1) CHAVARRI, *Historia de la Música*.

Perteneció a la Capilla de la Seo de Urgel desde 1539 hasta 1591, año de su fallecimiento, Juan Brudieu, eminente maestro catalán. Compuso algunas obras religiosas *(Misa de Requiem)*; pero su personalidad destacóse más en obras profanas de ambiente descriptivo y pintoresco, casi todas ellas inspiradas en aires de su país montañés.

«Las obras de Brudieu aparecen reunidas en una magnífica impresión hecha por Hubert Gotard en Barcelona, «cerca de la cárcel», dice la portada, el año 1585, edición que compite con las famosas de Venecia y que prueba el ambiente de cultura musical que había en el Levante de España por entonces» (1).

Oriundo de Sevilla, donde nació hacia 1530, Juan Navarro fué maestro de Capilla en Toledo a fines del siglo XVI. Antes de ocupar ese cargo, estuvo de maestro de Capilla en Salamanca (1568), donde conoció al poeta Espinel, quien de él hace grandes elogios. Sus numerosas obras existen en la Catedral Primada, habiendo sido citadas por Eslava y el P. Martini como modelos de la escuela española. Hacia 1590 estuvo en Roma, donde editó un libro de Salmos, Himnos y *Magnificats* en 1591. Posteriormente emigró a Méjico, donde murió en 1604.

Los *Magnificats* de este maestro son perfectos como corrección y belleza, y en ellos se observa un gran progreso hacia la tonalidad moderna, a pesar de estar trabajados sobre ideas del canto llano, forma ésta tan peculiar de la escuela española.

(1) EDUARDO LÓPEZ CHAVARRI, *Historia de la Música* (Barcelona, 1914), tomo I, pág. 101.

Los célebres vihuelistas españoles, al escribir sus tratados y transcribir en ellos las piezas polifónicas, también nos dan noticia de ciertos maestros, de los cuales no ha llegado hasta nosotros obra alguna. Éstos son : Francisco de Logroño, maestro de Capilla de la catedral de Santiago, citado por el bachiller Villalón en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo moderno* (1539), así como Mateo Fernández, maestro de Capilla de la Emperatriz, y Pedro Ordóñez, maestro de la catedral de Palencia, que estuvo en Roma como cantor de la Capilla Sixtina y formó parte de la Comisión que estudió las cuestiones musicales en el Concilio de Trento. Baltasar Ruiz, maestro de Capilla de Osuna, citado con elogio por el bachiller Tapia en su *Vergel de música.* Bernardino Figueroa, maestro de la Real Capilla de Granada, que es elogiado por Bermudo en su *Declaración de instrumentos,* y Pedro Sepúlveda, citado por Valderrábanos en su *Sylva de Syrenas.* Y también los maestros españoles que aparecen citados en biografías extranjeras por datos de ellos existentes en Roma : Anchorena, Antón Calasanz, Francisco Peñalva, Juan Escribano, Pablo Serra, Juan Sancho, Pedro Heredia, Francisco de la Torre, Domingo Villena, Rivafrecha, Bernardo Salinas, Diego Vázquez, Vicente Misón, Pedro Pérez, Sebastián Raval, Juan Sánchez de Sevilla, Andrés de Silva, Juan de la Cueva, Ardanaz y Alonso de Tejada.

Música religiosa instrumental

Bajo cifrado

La teoría del bajo cifrado fué producto de las antiguas tablaturas empleadas en la escritura musical por los vihuelistas del siglo XVI, los cuales usaban las cifras como representación de los sonidos. También inventaron las líneas divisorias para dar algún sentido de verticalidad a la música y con objeto de advertir de modo fácil los sonidos que hubiesen de ser percutidos simultáneamente (1).

Esta misma forma de escritura la practicaban los organistas cuando acompañaban a agrupaciones vocales, y también la usaron, sin duda alguna, los compositores de la escuela contrapuntística, al hacer las partituras de sus obras ; pero quizá por creer que ya no eran necesarias dichas partituras, una vez sacadas las diferentes partes polifónicas, se inutilizaban aquéllas, y de aquí que sólo se conserven en los libros de coro polifó-

---

(1) Juan Bermudo, en su *Declaración de instrumentos* (1549), dice así : « Algunos que no saben contrapunto y quieren comenzar a componer con sólo cuenta de consonancias, suelen virgular (con líneas divisorias) el papel pautado por no perderse en la cuenta ».

nicos las partes de las voces separadas. Esta circunstancia hizo que se tardara en practicar la teoría armónica del bajo cifrado que ya existía en el siglo XVI, por lo menos en su estado fundamental, pues a las innovaciones que pudieran surgir de los vihuelistas, trovadores y juglares, no les daban importancia alguna los doctos compositores que al contrapunto se dedicaban. A estas innovaciones las denominaban *modo bárbaro de escribir.*

Como consecuencia lógica, después de la severa época polifónica, en la que el contrapunto había degenerado en un verdadero cúmulo de reglas matemáticas y jeroglíficas (los cánones enigmáticos del *Melopeo* de Cerone), surgió en el siglo XVII la melodía acompañada, con todo su poder reivindicativo, al aparecer en un aspecto diametralmente opuesto a la polifonía. Fué, según Mattheson (1681-1764), «la esquela mortuoria del género polifónico : la difunta música del *ut, re, mi, fa, sol, la,* había sido acompañada dignamente y con grandes lloros a su última morada en unión de su venerable parentela los doce modos griegos. En memoria suya habíase erigido un monumento funerario. ¡Séale la tierra leve! » Este nuevo género fué acogido con gran aplauso por los músicos que no se habían enfangado en las reglas contrapuntísticas, las cuales ya no tenían aquellas excelentes cualidades que en su origen las distinguieron y que tan admirablemente fueron valoradas cuando Morales y Victoria escribieron sus obras. La nueva construcción melódica provenía de la canción popular, y a ella se adaptó perfectamente la teoría del *bajo cifrado.*

Ahora bien: este nuevo estilo se mantuvo cerca de un siglo alejado de la Iglesia, en la cual seguía practicándose la polifonía, aunque ya en trance de decadencia.

En el siglo XVII se divulgó la práctica de la disonancia sin preparación. Nació también entonces el nuevo germen de la melodía producido por la música popular, con el cual se llegó a nuestra actual idea melódica. Se empezó a hacer uso del género cromático establecido por Ramos de Pareja y desarrollado por Zarlino, y el intervalo de 7.ª se pudo oír sin preparación. Tales fueron las innovaciones aportadas por el nuevo estilo; pero las escuelas teóricas no quisieron admitir nada de esto y siguieron rindiendo pleitesía a las viejas reglas del contrapunto.

Nociones del acorde, considerado como una acumulación vertical de sonidos consonantes, se tenían desde antes de tomar forma la teoría polifónica. Ya en el siglo XIII había afirmado Walter Odington ser consonante el acorde producido por una armonía de 3.ª y otra de 5.ª. Sólo faltaba añadir otra tercera más, con la cual quedaba constituído el acorde de 7.ª dominante. Este acorde había sido utilizado por los polifonistas, pero no como tal acorde, sino como disonancia producida por retardo con las consabidas preparaciones y resoluciones propias de la especie contrapuntística llamada síncopa.

Al practicarse aisladamente este acorde, quedaba introducida en la teoría armónica la primera fórmula de disonancia, el *espantajo* de los teoristas, el llamado *diabulus in musica,* nuestro actual tritono *fa-si.*

Este acorde, que no fué practicado como tal por los músicos de iglesia hasta el siglo XVIII, lo habían empleado profusamente los músicos populares, los que recogían el sentir de la melodía popular, alejados como estaban de las severas teorías del contrapunto ; los trovadores y juglares y, especialmente, los vihuelistas españoles, que explotando las condiciones polifónicas de la vihuela (origen de la guitarra actual) fueron los primeros en practicar el acorde de 7.ª dominante.

Influyó grandemente en el nacimiento de esta nueva teoría el empleo del clavecín y de la guitarra o vihuela española por sus cualidades polifónicas, pues, en efecto, se vió que en estos instrumentos el intervalo de 7.ª, que había sido considerado como disonante por los contrapuntistas y que, por lo tanto, estaba sujeto a preparación, no producía mal efecto al atacarlo libremente sin ella. Esta preparación era necesaria en el contrapunto que se escribía para voces, y éstas, como dependientes que eran del oído, no podían atacar libremente intervalos que produjesen choques de 7.ª, 2.ª ó 9.ª, pues instintivamente una de ellas había de oscilar al oír la otra, y, por lo tanto, había que prepararles dichos intervalos para que, al producirse la disonancia, una de las voces que la constituyesen hubiera tenido tiempo de afianzar anteriormente su entonación.

Más adelante, al perfeccionarse la construcción del clavicordio (origen, a su vez, del piano), tomó fuerza el acorde de 7.ª y empezó a usarse por los compositores religiosos y especialmente por los autores de las prime-

ras óperas ; pero, como hemos dicho, tal acorde provenía de nuestros vihuelistas, que lo emplearon durante toda la época polifónica.

El hecho de atribuirse el invento de la 7.ª dominante a Viadana (1564-1627) se debe a que de este maestro son las primeras obras que se editaron conteniendo dicho acorde, pero en los tratados de vihuela que abundan por España y fueron redactados en el siglo XVI, puede verse ya este procedimiento completamente desarrollado (1).

Al ejecutarse la música en instrumentos mecánicos, donde ya el oído no ejercía ninguna influencia, dejó de ser necesaria la preparación de disonancias, se practicó el acorde de 7.ª sin preparación, y, como inversión suya, los intervalos de 2.ª y 9.ª no la necesitaron tampoco, quedando así constituída la *armonía vertical*, esto es, el *acorde*.

---

(1) Los vihuelistas españoles se destacan, desde el siglo XVI, por su gran habilidad en la construcción de temas *variados :* ello se debe a la existencia del acorde independiente que crearon al usar la séptima dominante. Casi todos los que aquí mencionamos, escribieron tratados importantes, conteniendo reglas de mucho valor acústico y de música especulativa. Además de Bermudo, que ya fué citado entre los tratadistas de contrapunto, merecen especial mención Luis de Narváez, Vicente Espinel, Luis Milán, Miguel de Fuenllana, Diego de Pisador, Alonso de Mudarra, Enríquez de Valderrábano y Gaspar Sanz. También se ocupan de la vihuela, aunque no tan exclusivamente como los anteriores, Luis Venegas de Henestrosa, Carlos Amat, fray Tomás de Santa María, Cerone, Nassarre y el gran organista español Antonio de Cabezón. Una interesante colección de estos autores puede verse en *Los maestros españoles del laúd en el siglo XVI* (1902) del conde de MORPHY.

A pesar de haber nacido ya en el siglo XVII el estudio de la armonía por acordes con el nombre de *acompañamiento numerado,* los tratadistas siguieron practicando la teoría del contrapunto por intervalos hasta muy avanzado el siglo XVIII, produciéndose de este modo una gran confusión entre lo que se estudiaba en los tratados y lo que se practicaba en las composiciones instrumentales por los maestros de verdadero genio, pues resultaba que éstos echaban por tierra todas las trabas y rigurosidades de la teoría contrapuntística, debido a que ya la composición musical no se hacía para agrupaciones vocales, sino instrumentales, donde, a lo sumo, si intervenían voces, era con carácter de solistas, acompañadas de la orquesta o el clave, en forma de melodía acompañada, siendo sustituídas las voces por instrumentos solistas en la orquesta de salón o de cámara.

Así las cosas, empezaron a suscitarse polémicas entre los que defendían la severa y antigua escuela de contrapunto, con sus múltiples reglas y prohibiciones, y los innovadores compositores que practicaban la armonía por acordes, sin darse cuenta unos y otros que las dos escuelas eran necesarias para el desenvolvimiento del arte, ya que las dos encerraban un mismo fondo, aunque exteriormente se diferenciasen por causas de evolución propias de las diferentes épocas que representaban.

Entre las muchas discusiones que durante el siglo XVIII se produjeron para dilucidar si tal o cual obra contenía o no un pasaje prohibido por las teorías

del contrapunto, merece especial mención la producida por Francisco Valls (1665-1747), maestro de Capilla de la catedral de Barcelona, al hacer entrar una voz con disonancia de *segunda menor* en el *Miserere nobis* de su Misa *Scala Aretina.* Esta polémica duró desde 1715 a 1720, y en ella tomaron parte más de 50 contendientes. A las acerbas réplicas de sus adversarios respondió Valls que «si todo lo hubieran visto los antiguos, poco nos sobrara que inventar a los modernos» (1).

Sostenida en una esfera más elevada, y, por esto, quizá, la más importante de la época, fué la polémica que sostuvieron, a mediados del siglo XVIII, el jesuíta español Antonio Eximeno (2), «hombre de gran talento, pero de escasa práctica en la parte didáctica de la composición», según Eslava, y el P. Juan Bautista Martini (1706-1784), célebre teórico y director de la Capilla Sixtina.

Eximeno publicó en Roma (1774) su primera obra teórica titulada: *Dell' origine e delle regole della musica,*

---

(1) Este episodio puede verse muy detallado en el *Catálogo de la Biblioteca Musical de la Diputación de Barcelona,* por FELIPE PEDRELL, y en la obra de MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las Ideas Estéticas en España* (Madrid, 1904), tomo VI, capítulo V.

(2) Célebre musicógrafo, matemático y literato. Nació en Valencia en 1729 y murió en 1808 en Roma, donde se había refugiado al ser decretada la expulsión de la Orden de Jesuítas en 1767. Su importancia como teórico de un nuevo género musical es grandísima, pues si bien en sus obras no aparece un plan definitivamente trazado, tuvo el mérito de ser uno de los precursores de Wagner (1813-1883). Un interesante estudio de Eximeno puede verse en el *Glosario* que sobre él hizo el maestro FELIPE PEDRELL (Madrid, Unión Musical Española, 1902).

editada en castellano por Gutiérrez en 1796, en la cual combatía la teoría del contrapunto y entraba de lleno a considerar verticalmente la armonía. El P. Martini intervino en defensa de los contrapuntistas y publicó su *Esemplare ossia Saggio fondamentale pratico di contrappunto.* Eximeno contestó a ésta con su segunda obra titulada *Il Dubbio* (La duda), en la cual afirmaba que sus teorías estaban en realidad sustentadas por el propio Martini, a pesar de que formulariamente pretendía combatirlas.

Ya en las postrimerías de su vida, escribió el P. Eximeno su obra *Don Lazarillo Vizcardi* (se publicó en Madrid, por Barbieri, en 1872), en la cual criticó despiadadamente a los contrapuntistas, especialmente a Cerone, aunque también llega a reconocer que en el *Melopeo* de este autor existe una parte buena y otra mala, atribuyendo la primera a un autor anónimo que cree entrever en la obra y que a su juicio puede ser Zarlino.

Aunque en esta polémica teorizante predomina aparentemente el criterio del P. Martini, debido a su gran autoridad en el mundo del arte, no dejó de tener influencia el juicio de Eximeno, si bien en él se notaba alguna falta de práctica, pues, pasado algún tiempo, empezaron a publicarse tratados completos de Armonía en todas las naciones y se generalizó la enseñanza por acordes.

En esta teoría habían precedido al P. Eximeno contados tratadistas españoles, pero no de manera firme y contundente, sino más bien por meros atisbos que se acercaban más o menos a la realidad.

9. Araiz : La Música religiosa. 408-409.

La influencia del contrapunto, que todavía imperaba, no dejó lugar a más profundos avances en la nueva teoría. En 1702 y 1736 aparecieron la primera y segunda edición, respectivamente, de *Las reglas de acompañar*, por José de Torres, organista de la Real Capilla (cfs. siglo XVII), y en 1762 *La llave de la modulación* por el P. Antonio Soler, monje de San Jerónimo, organista y maestro de Capilla en el Real Monasterio de San Lorenzo. También fué un precursor muy directo de la teoría de Eximeno el *olvidado maestro* (Menéndez y Pelayo: *Ideas Estéticas*) de la catedral de Palencia, Antonio Rodríguez de Hita, quien escribió un tratadillo titulado: *Diapasón instructivo*, «que merecía encuadernarse con chapas de oro» (Pedrell, *Glosario de Eximeno*). Pero la verdadera riqueza de la teoría musical española del siglo XVIII hay que buscarla en Eximeno y sus compañeros de destierro en Italia, los padres Arteaga y Requeno (1). Sus tratados pueden parangonarse con los mejores que produjo la crítica musical francesa de su época, o sea con las obras de Rameau, D'Alembert y Juan Jacobo Rousseau; en la obra de Eximeno como contundente teórico de materias técnico-musicales, y en

(1) El P. ESTEBAN ARTEAGA (1747-1799), jesuíta español, fué un eminente teórico musical del siglo XVIII. En 1783 publicó su más importante obra, *La revolución del teatro musical italiano*, y más adelante una *Memoria histórica sobre música española*, en unión de diversos trabajos de carácter crítico e ideológico sobre Ritmo y otras materias importantes de la música. El P. VICENTE REQUENO VIVES (1743-1811) fué un jesuíta aragonés que estuvo desterrado en Italia con Eximeno y Arteaga, donde publicó en 1798 un *Ensayo sobre el restablecimiento de los cantores griegos y romanos*, libro muy célebre en su época.

las de Arteaga y Requeno bajo un punto de vista artístico que algún tiempo después había de conducir a la verdadera cumbre de la historia de la Música : el teatro wagneriano.

Base fundamental de la teoría armónica del bajo cifrado son : el establecimiento de la tonalidad moderna (modos mayor y menor), la cual se deriva del *temperamento igual* que inventó Ramos de Pareja, y el acorde de 7.ª dominante, con el cual, a su vez, aparece la primera fórmula armónica, la *cadencia*. Todas las reglas que contiene un tratado de Armonía van encaminadas a sacar el mayor partido artístico posible de estos fundamentales elementos.

Zarlino, Rameau y Tartini fueron los que principalmente impulsaron la teoría de la Armonía. A ellos se debe el engendramiento de lo más esencial que constituye la teoría de los acordes que hoy empleamos. Zarlino (1517-1590) produjo por operación aritmética, calculada inferiormente de la resonancia superior de una cuerda vibrante, el acorde menor, al cual se llama por esto *resonancia inferior* (véase lo que se dijo al hablar de Ramos de Pareja). Rameau, en 1722, ordenó la teoría de los acordes, basándose en los mismos principios de Zarlino, y creó el sistema de inversiones.

Tartini (1692-1770) siguió, a su vez, investigando en el campo vastísimo de las resonancias, y dejó el germen de interesantes teorías que todavía permanecen poco exploradas.
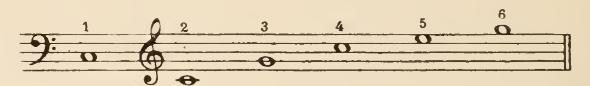
Consolidado en la teoría musical el sistema de Ramos de Pareja, se produjo la modulación completa, y para

atender a esta nueva necesidad de la Armonía formuláronse unas cuantas reglas auxiliares de ella. A estas materias se reduce la teoría armónica (1).

Como queda enunciado, dicho género se desarrolló en Italia a principios del siglo XVII con el nacimiento del drama lírico, que después se llamó ópera (2). Este
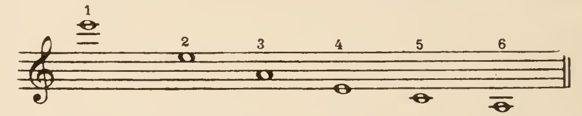
---

(1) He aquí la constitución del acorde, por medio de las seis primeras resonancias de una cuerda dividida siempre por mitades sucesivas:



(Los sonidos que siguen produciéndose por sucesivas divisiones se consideran exentos de la armonía natural.)

Constitución del acorde menor, por medio del cálculo aritmético hecho por Zarlino:



(Aquí se producen los mismos intervalos, a la inversa, esto es, descendentemente.)

(2) La primera forma de teatro lírico, en su estado actual, fué la llamada « Camerata florentina ». Ésta se organizó hacia mitad del siglo XVI por un grupo de aristócratas, con el objeto de amenizar las tertulias del conde Vernio (Juan Bardi) en su palacio de Florencia. Ya durante la Edad Media se habían practicado los célebres Autos Sacros, que en alguna región española todavía se conservan. Estas costumbres provienen, sin duda, del antiguo teatro romano, y al formarse las *lenguas romances* derivadas del latín corrompido durante la Edad Media, fué tenido este espectáculo en gran estima por el pueblo, que veía en él una mezcla de asuntos religiosos y regocijantes vulgaridades. Los asuntos más frecuentes eran la Pasión del Señor, el misterio de la Trinidad, el Tránsito de la Virgen, la Creación del Mundo y el Canto de la Sibila, y se representaban en la plaza principal de un pueblo o en el atrio de la iglesia como si fuera un oficio litúrgico.

nuevo género de música fué esencialmente melódico, pues, como ya dijimos, provenía de la canción popular. La melodía se mejoró paulatinamente, pasando del simple recitado a la más expresiva concepción melódica.

En esta época la Iglesia quedó rezagada respecto del teatro ; mientras este género se ampliaba y tomaba forma propia, la cual pasaba después a la sonata y a la sinfonía, la Iglesia seguía practicando la polifonía. Y cuando después de mucho tiempo se decidió a adoptarlo, estaba ya el nuevo estilo teatral estropeado por el virtuosismo de los cantantes, que habían hecho de él un verdadero cúmulo de filigranas vocales.

El abuso de los gorgoritos se contagió a la música de iglesia, y era de ver el entusiasmo que artistas de grave apariencia, como clérigos respetables y severos monjes ponían en escribir *trinos* y *mordentes* a sus melodías religiosas, especialmente en el género orgánico.

Por esto había dicho ya Bermudo, en su *Declaración de instrumentos*, en 1555, refiriéndose a los tañedores de vihuela que se permitían *echar glosas* en las severas obras de su época : « No sé yo cómo puede escapar un tañedor, de mal criado, ignorante, y atrevido si las glosa... ¿Qué otra cosa es echar glosas a una obra sino pretender enmendarla? Ponen puntos demasiados, los cuales el componedor no puso. ¿Qué otra cosa es esto sino prestarle al componedor música?... Si el tañedor fuere suficiente para echar glosas porque es buen componedor, no las ponga en obras de otros. Haga música de su caudal, quite y ponga cuantos puntos quisiere como en cosa de su casa... »

Por lo que se ve, el mal era ya, pues, muy viejo. Pero ahora, aquella costumbre de *echar glosas* en obras de otros había llegado a constituir en obras propias una verdadera escuela. Esta nueva forma de componer no tuvo una acogida unánime por parte de los músicos de iglesia. Unos la defendían diciendo que solamente en ella brillaba el genio de los compositores, y otros la atacaban añorando la pasada época del contrapunto polifónico.

Influyó también mucho la circunstancia de que en el órgano se prestaban más al lucimiento las acrobacias propias de la habilidad manual que las dificultades de un pasaje fugado, donde se hacía necesario el conocimiento profundo del contrapunto. Esta afición a las acrobacias todavía se agudizó al divulgarse el uso del piano, pues en él eran casi imprescindibles.

La nueva música, esencialmente melódica, no consiguió entrar plenamente en España (género religioso) hasta la segunda mitad del siglo XVIII, porque hasta esta fecha no se habían oído en los teatros públicos las óperas extranjeras. No así había ocurrido en Francia y Alemania, donde rápidamente se había introducido la ópera italiana.

Durante todo el siglo XVII y parte del siguiente, a España sólo había llegado algún destello de la nueva forma en obras editadas en el extranjero.

Por esto dice el maestro Torres en la segunda edición de su tratado *Reglas de acompañar* : « Con que habiendo salido a la luz el año 1702 este libro de reglas generales de acompañar, según el estilo riguroso de España, y

viendo lo muy introducidas que están en estos reinos las obras de música al estilo italiano, de que resulta a los acompañantes la precisa obligación de saber acompañarlas, me ha parecido (para perfeccionar esta obra y cumplir con el título breve de ella) aumentar este tratado en que cifraré el modo de acompañar al estilo italiano y moderno, para que los acompañantes puedan acompañar tantas y tan especiales obras como vienen de Italia, salen de España, y en todas cuantas partes tributan estimación a la música».

La melodía, estropeada por el abuso de las *fiorituras*, se resolvía en un abarrocado estilo de mal gusto; pero como al gran público le gustaba más esto que las composiciones de conjunto y de sobria línea melódica, los compositores que buscaban renombre sólo se preocupaban de acentuar el interés melódico, sin cuidarse apenas de la armonía, que era cada vez más pobre y quedó en desolador abandono.

Por otra parte, la educación artística de los maestros de esta época era mucho menos sólida que la de los polifonistas, pues se llegó incluso a creer que para el nuevo estilo más bien perjudicaban los conocimientos técnicos. Además, las plazas de maestros de Capilla y organistas quedaron muy mal retribuídas, por el gran número de calamidades por que pasó España durante los siglos XVIII y XIX, y, por lo tanto, se iba a ellas en muy mal estado de preparación técnica.

Ésta ha sido la época funesta del arte, a la cual se llamó rossiniana y cuya influencia no hemos dominado por completo todavía. Se necesitó al advenimiento de

la corriente wagneriana (y a España llegó muy tarde) para sacudir el yugo constituído por el imperio de la melodía de mal gusto sobre un ropaje armónico pobre y desolador.

Así, pues, el arte de este tiempo se encuentra degenerado y reina en el teatro, donde acuden a buscarle los compositores de iglesia. Ellos, que poseían en sus archivos los tesoros de expresión polifónica y gregoriana, preferían ignorarlos para ir en pos de las *arias* y *concertantes* unisonales de ridícula grandilocuencia, como si el templo mendigara aplausos al terminarse una Misa.

En contra del relajamiento de la música eclesiástica de esta época, clamó el polígrafo benedictino padre Feijóo, en su célebre discurso de 1726 titulado *La música en los templos*. En este discurso, que fué la página más brillante de la crítica musical del siglo XVIII, el padre Feijóo argumentó, en forma clara y contundente, contra la música religiosa que, siguiendo las prácticas teatrales, se apartaba totalmente de su camino serio y religioso. Dijo que los fieles que en la iglesia oían aquellas Misas tan teatrales, con sus *minués* y *gavotas*, no podían lograr el estado de ánimo oportuno, ya que aquella música sólo había de servir para recordarles la dama con la cual habían bailado la noche anterior ; con razón, decía que « las cantatas que ahora se oyen en las iglesias son en la forma las mismas que resuenan en las tablas ».

Otro paso dado en firme hacia el buen concepto musical es el poema *La Música*, de Iriarte, escrito en 1779. No obstante la decadencia de esta época, den-

tro de ella han vivido geniales compositores, aunque creemos que si hubiesen conocido otras épocas anteriores (polifonía) o posteriores (la actual), hubieran dejado obras de más consistente valor artístico. Nosotros creemos, pues, que los defectos que puedan hallarse en algunos de ellos son hijos de las costumbres de aquella época, que tuvo la desgracia de no conocer a Wagner.

Nacimiento de la orquesta

La orquesta no aparece en su forma definitiva que hoy tiene, hasta al drama lírico del siglo XVII, que a España llegó mucho más tarde: no nos referiremos, sin embargo, al nacimiento de los instrumentos, el cual se remonta a las primitivas civilizaciones, siendo tan innatos al hombre como la canción y la danza.

Las grandes agrupaciones de instrumentos, tan frecuentes en la Antigüedad, lo mismo que los refuerzos instrumentales de que se valía la época polifónica, no constituyen la orquesta que hoy poseemos. Ésta adquirió su personalidad propia cuando se emancipó de la masa sonora vocal, bien sea ésta unisonal como era corriente en la Antigüedad, o polifónica como en el siglo XVI.

Los instrumentos de la Antigüedad y de la Edad Media no hacían más que reforzar las voces, y, por lo tanto, tal acoplamiento instrumental no podía constituir una orquesta con carácter propio, ya que su misión no pasaba de ser un mero refuerzo sonoro.

En el drama lírico, al adquirir preponderancia la melodía por exigencias de los cantantes, se utilizó la or-

questa como acompañamiento de ella, y así adquirió la agrupación instrumental una forma propia que antes no había tenido. A su vez, se escribían *sinfonías, oberturas* e *intermedios* para orquesta sola, en la cual los instrumentos solistas sustituían al cantante, y, al hacer los compositores la melodía para cada instrumento, tenían muy en cuenta las condiciones mecánicas de él para poner giros y glosas que permitieran el mayor lucimiento posible.

Felipe el Hermoso, al venir a España en 1501, trajo una importante Capilla de músicos flamencos, la cual estaba constituída por 15 cantores, 9 trompetas, 3 *mussettes* y 2 tambores. Su hijo, el emperador Carlos V, conservó y amplió esta Capilla y la llevó consigo cuando se retiró al Monasterio de Yuste.

Las orquestas de la época polifónica empezaron, como ya hemos dicho, por reforzar las voces.

En los siglos XV y XVI, la primera chirimía cantaba con el tiple, la segunda con el contralto, el bajoncillo con el tenor, y el bajón con el bajo. También se empleaban las arpas en algunos oficios, sacando algún mayor partido de los instrumentos en el género coreado, donde se solía tratar a la orquesta aisladamente y alternando con el cuarteto vocal. Pero, en todo esto, lo mismo en el motete que en el madrigal acompañado, la orquesta seguía las normas corrientes en la polifonía, esto es, el contrapunto. Y como las características del contrapunto eran esencialmente vocales, no echaron por ello grandes raíces los avances producidos en la orquesta durante aquella época.

Si los polifonistas hubieran conocido los instrumentos perfeccionados de épocas posteriores y se hubieran despegado algo de las reglas del contrapunto, en atención a las necesidades técnicas de los instrumentos, seguramente que ellos, tan hábiles en la construcción de grandes conjuntos contrapuntísticos, hubieran trazado ya el camino que hoy afortunadamente se sigue por las modernas escuelas orquestales. Porque ¿qué otra cosa significa que un resurgimiento del contrapunto, pero ahora tratado orquestalmente, la tendencia a abolir la melodía aislada del virtuoso, por el bello conjunto instrumental, que actualmente se observa en los compositores que siguen las huellas de Wagner?

La instrumentación había avanzado grandemente en Italia con el género teatral durante la época polifónica, pero en España eran rechazados tales recursos del arte, y esencialmente en el género religioso se adelantó muy poco en esta materia. Aunque existen obras escritas con orquesta durante el siglo XVII y principios del XVIII, son pocas las que tienen algún interés de intrumentación ; la mayoría de las escritas en aquel tiempo ganan suprimiéndoles la orquesta.

Hubo en España, por aquella época, un acontecimiento digno de mención respecto a este género, y fué el nacimiento de la comedia lírica, que tuvo lugar en un pabellón que existía en el real sitio del Pardo, denominado la Zarzuela, del cual tomó nombre el referido espectáculo. En este género teatral fué donde alcanzó vida propia la orquesta, y de él pasó a la Iglesia, por

ser, al fin, los mismos eclesiásticos los que producían las obras teatrales de entonces (1).

Eran éstas, comedias con asuntos bíblicos al estilo de los anteriores autos sacramentales, las cuales iban creando lentamente el actual teatro lírico en España.

---

(1) En 1712 se imprimió en Madrid la música de la comedia lírica titulada *Los desagravios de Troya*, de la cual era autor Joaquín Martínez de la Roca (maestro de Capilla del Pilar de Zaragoza), siendo ésta una de las primeras zarzuelas que obtuvo renombre por España.

La partitura de esta obra es la que sigue : violín primero, violín segundo, *hobue* primero, *hobue* segundo, *baxo* y acompañamiento, además del cuarteto vocal que desempeña el coro.

Tales o parecidas instrumentaciones llevaron también las obras *El Tetrarca de Jerusalén* y *La Real Jura de Artajerjes*, con las cuales se solían inaugurar los nacientes teatros españoles.

Siglo XVII

Durante este siglo no mantuvo ya la polifonía española, salvo contadísimas excepciones, el alto nivel que había alcanzado en el siglo anterior ; en dicha centuria, el género contrapuntístico va decayendo poco a poco al embate de las nuevas tendencias que evolucionan la música en este tiempo. Un pequeño grupo de eminentes artistas (Comes, Aguilera, Torres y otros) sigue influyendo en sus épocas respectivas sobre los músicos que les rodean, quienes, *sanos de criterio*, todavía sienten veneración hacia la severa escuela de Morales. En este lugar citaremos algunos maestros que, ya en período de franca decadencia, supieron sostener más o menos el prestigio de la polifonía española en el siglo XVII.

Bernardo de Peralta fué maestro de Capilla en la Seo de Zaragoza cuando Aguilera de Heredia desempeñaba el cargo de organista (1611). En el archivo de dicha iglesia se conserva una *Misa de Requiem* a dos coros, obra suya muy ejecutada en los funerales sin orquesta.

De Pedro de Ruimonte, natural de Zaragoza, según Fetis, y maestro de Capilla de los archiduques Alberto e Isabel, dice Félix Latassa que escribió un libro de Misas, otro de Motetes y otro de Lamentaciones. En el año 1614 publicó en Amberes una obra titulada : *El*

Parnaso español de Madrigales y Villancicos a cuatro, cinco y seis voces solas.

Siguió los pasos del eminente Comes el maestro valenciano Urbán Vargas, que en el año 1645 desempeñaba el cargo de maestro de Capilla en el Pilar de Zaragoza, donde se conservan más de 180 obras suyas, algunas de bastante mérito. Eslava le publicó un *Magnificat* a dos coros, siendo este género coreado el que más practicó este maestro.

También pertenece al grupo valenciano Gracián Babán. Practicó especialmente el género coreado, al cual pertenece su Salmo *Voce mea*, publicado por Eslava. Murió en Valencia el año 1676.

El año 1649 fué nombrado maestro de Capilla de la Seo de Zaragoza, y al año siguiente opositó en Valencia para el mismo cargo, Diego Pontac, cuyas obras pertenecen al género fugado, con alguna tendencia al nuevo estilo de la época en que nació la armonía por acordes.

Fray Manuel Correa fué maestro de Capilla en Sigüenza, y en Zaragoza estuvo en la Seo desde el año 1650. Su obra tiene escasa importancia polifónica, pero en cambio la tiene en el nuevo género que por entonces se hallaba en gestación.

Un acta capitular de la Seo dice de él así : « En primero de agosto de 1653, por muerte del maestro de Capilla Padre Correa (Portugués), de la orden de Nuestra Señora del Carmen, calzado, acuerda el Cabildo quede en poder del coadjutor de Chantre un baúl con los papeles y obras que tenía trabajadas, siendo de las mejores y

más estimadas que hasta ahora ha habido en España, pues por su gran habilidad le daba el Cabildo 500 escudos de salario en dinero, siendo el primero en gracia para los villancicos, que con ser obra suya, quedaba para Su Majestad y para toda España aprobada, oyéndole con aplauso grande con que se resolvió que queden en la Iglesia, que son muchas y buenas ».

Maestro de Capilla de la catedral de Salamanca y después organista del Pilar de Zaragoza (1691), Juan García Salazar fué uno de los compositores más notables de su tiempo, tanto por su genio como por su talento ; distínguese de sus contemporáneos por la verdad en la expresión de la letra y el buen gusto de sus melodías. En la serie correspondiente a la segunda mitad del siglo XVII publicó Eslava en *Lira Sacro-Hispana* una bonita colección de motetes suyos y le elogió grandemente.

Cerone cita como maestro de Capilla de Felipe III a Mateo Romero, maestro que figuró en la colección de *Lira Sacro-Hispana* con obras de escaso mérito.

Micieses perteneció a la Capilla de la Seo de Zaragoza en el siglo XVII y fué uno de los más eminentes profesores de música que ha tenido la Universidad de Salamanca.

Pertenece cronológicamente a este grupo, aunque por sus vuelos e inspiración se empareja con los grandes polifonistas del siglo XVI, José de Torres Martínez Bravo, organista de la Capilla Real hacia finales del siglo XVII y después maestro de la misma. Nació en Madrid en 1665 y murió en la misma capital en 1738.

Fué discípulo del célebre técnico Andrés Lorente. En 1702 publicó un libro de Misas dedicado al rey Felipe V y una obra teórica, titulada : *Reglas generales de acompañar en órgano*. Su polifonía alcanza un grado de perfección sumo : en su obra va unida la expresión perfecta del texto a la hábil técnica imitativa, formando un conjunto de absoluta belleza.

El motete *Versa est in luctum* de su Misa de difuntos, figuró en la Colección de *Lira Sacro-Hispana* (primera mitad del siglo XVIII), y de él dice Eslava :

« Entre las obras de esta época, la más notable es el motete de difuntos *Versa est in luctum* del maestro Torres, cuyos pensamientos son interesantes por su elegancia melódica y por la verdadera expresión de tristeza que en ellos domina. Agrégase a esto el buen trabajo, que consiste en que, siendo una fuga por contrario movimiento, las voces se imitan con tanta naturalidad y la letra está tan bien servida en todas ellas, que es difícil hallar entre las obras de este género, tanto españolas como extranjeras de aquel tiempo, otra que reúna las condiciones de belleza que tiene ésta » (1).

Este maestro puede colocarse con Victoria en el grupo más escogido de compositores de la escuela española. En ellos aparecen todas las características de la polifonía completamente desarrolladas y perfectas. Precisa tener en cuenta, sin embargo, que el maestro Torres vivió en una época algo desfavorable a la polifonía por las nuevas tendencias del bajo cifrado que apar-

(1) Eslava, *Breve memoria histórica de la música religiosa* (1860), pág. 88.

taban el arte polifónico de su verdadero camino. Por esto es mayor el mérito de este gran compositor, que supo mantenerse en el mismo plano artístico de Victoria, cuando la polifonía de su época era ya decadente.

También Teodoro Ortells, eminente maestro valenciano, conservó en plena época de la decadencia polifónica (fines del siglo XVII) el buen gusto de los anteriores maestros españoles. En *Lira Sacro-Hispana* publicó Eslava una *Lamentación* de este maestro, que, entre las obras del siglo XVII con las que aparece publicada, descuella por su expresividad y buen trabajo ; en ella une las costumbres de aquella época profusa en obras coreadas (8, 12, 16 voces) con las antiguas reminiscencias de Morales y Victoria.

A fines del siglo XVII, la polifonía va sufriendo más intensamente las influencias del bajo cifrado ; pero en los maestros que a ella se dedican todavía se observa el culto al viejo estilo. Así, en las obras de esta época aparecen mezclados el género fugado y coreado con las nuevas tendencias armónicas.

Así ocurre con las obras de los maestros Carlos Patiño y Francisco Melchor de Montemayor. No obstante, en la obra de ambos maestros se conserva una escritura clara y correcta, de ambiente profundamente religioso.

Lo mismo sucede con los motetes escritos por Diego Muelas y Pedro Rabassa, aunque estos maestros fueron más posteriores, y con los que vivieron en pleno siglo XVIII, tales como José Cáseda (hijo de Diego, también maestro), Luis Serra, José Roldán, Francisco Humanes, Ruiz Samaniego, Juan de Torres y Miguel

de Ambiela, el cual fué maestro de Capilla de Zaragoza desde 1700, propagándose sus obras a varias iglesias españolas.

A la misma clase de polifonía decadente pertenece la colección de *Lira Sacro-Hispana* correspondiente al siglo XVIII, en la que figuran obras de Cervera, San Juan, Páez, Pérez Roldán, Benito Juliá, Antonio Literes, Fuentes, Soler y Francisco Valls.

Casi todos estos maestros cultivaron un género de contrapunto en decadencia y usaron la forma coreada de manera excesiva, llegando a escribir para tres y cuatro coros, como si tal número de voces pudiera producir algún efecto bello, lo cual rara vez ocurría. También alguno de ellos practicó, con mejor fortuna que la polifonía, el nuevo género producido al cifrarse el bajo; pero todos, a mayor o menor distancia, descendieron del glorioso estilo español del siglo XV o XVI.

En algunas de nuestras catedrales se siguen ejecutando hoy las obras de la escuela española en Misas o vísperas solemnes, donde se utiliza el género polifónico. Ello contribuye a mantener su prestigio, y a la vez, a que no se pierda tan bella obra entre el polvo de los archivos inaccesibles.

Si esta música se transcribiera a notación moderna y se divulgara por todas las iglesias, podría muy bien satisfacer todas las necesidades de la Liturgia, y, sobre todo, hoy, que después del *Motu proprio* de Pío X, van siendo muchos los esfuerzos que desde el Vaticano se hacen para resucitar esta música que como ninguna otra posee la expresión religiosa.

La religión, el arte y la patria estimarían por igual cuantos esfuerzos se hicieran encaminados a valorar de nuevo, en términos modernos, este tesoro tan genuinamente español (1).

---

(1) Esta obra, que estaba compuesta ya en 1933 y que por razones de la política española no pudo publicarse hasta ahora, recoge el ambiente que entonces existía de franca decadencia en nuestra música religiosa. La época comprendida entre 1933 y el Glorioso Movimiento Nacional de 1936, no solamente acrecentó esta decadencia, sino que llevó a la Iglesia española al paroxismo de su desolación. Durante esta época fueron amortizándose las plazas de Maestros de Capilla, Organistas y Cantores, haciéndose imposible la práctica, no sólo de la Polifonía sino de cualquier estilo musical religioso antiguo o moderno.

Hoy, después del martirologio de la religión cristiana española sufrido por las regiones devastadas por la moderna horda bárbara del siglo xx, es preciso inventariar los valores de nuestra historia espiritual, y atender al resurgimiento que la Gesta de nuestro glorioso Ejército y su invicto Caudillo exige.

Breve noticia de los organistas españoles del pasado y del presente

La historia orgánica española, fiel trasunto de la emoción religiosa y del colorido que vibra en nuestros polifonistas, comienza en el siglo XVI con la egregia figura de Antonio de Cabezón (1510-1566), organista de la Real Capilla y clavicordista de cámara de Felipe II: él es el primero de los grandes organistas españoles y autor de un método de órgano, titulado: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (1578) y de un tratado de composición: *Música teórica y práctica*, cuyos ejemplares son muy raros en Europa.

Fué ciego desde la infancia, y habiendo entrado en la Capilla Real en tiempos de Carlos I, adquirió gran renombre al acompañar en sus viajes por Flandes e Inglaterra al monarca, sucesor de aquél, Felipe II.

Sus obras son de rara perfección para su época y se divulgaron pronto por Italia junto a las composiciones de los polifonistas españoles. Tienen gran riqueza de imitación sus cánones y « tientos », que constituyen un verdadero galardón para la escuela española. En estas últimas piezas se atisba también el nacimiento de la « variación » temática.

Pedrell, que ha estudiado profundamente la obra de Cabezón (1), le llamó muy justamente *el Bach español.*

Florecieron también por esta época los organistas de Sevilla Francisco Peraza y Diego del Castillo. Este último pasó después con el mismo cargo a la Capilla Real. Su sucesor en esta última plaza de organista de Felipe III y Felipe IV, Bernardo de Clavijo, fué también en Salamanca profesor de música de la Universidad.

En el archivo de El Escorial se conservan algunas obras polifónicas de Diego del Castillo, pero se ha perdido un tratado suyo de órgano con música cifrada, del cual habla Correa de Arauxo en su obra *Tientos y discursos músicos.*

Del maestro Clavijo perdiéronse todas sus obras en el incendio que destruyó gran parte del Palacio Real en 1734. Eran muy eminentes, a juzgar por los elogios de que fueron objeto en los tratados de música de aquella época. El poeta Vicente Espinel nos habla entusiasmado de que, oír al mismo maestro Clavijo en la tecla, a su hija doña Bernardina en el arpa, y a Lucas de Matos en la vihuela de siete órdenes, imitándose los unos a los otros con gravísimos y no usados movimientos, era el mejor placer que había disfrutado en su vida, a pesar de haber frecuentado las más importantes academias musicales de Milán. También se distinguieron durante el siglo XVI como organistas dos hijos de Cabezón, llamados Antonio y Hernando, que editaron las obras de su padre.

(1) *Hispaniae Scholae Musica Sacra* y *Obras de Cabezón.*

Pedro Vila, catalán famoso por sus «tientos»; Venegas de Henestrosa, autor del *Libro de Cifra Nueva* (1557), y Juan Bermudo, a quien debemos la famosa *Declaración de instrumentos musicales* (1555).

A principios del siglo XVII vivió Francisco Correa de Arauxo, presbítero, organista de la Colegiata del Salvador, en Sevilla. Su música orgánica es muy apreciada por Eslava, quien pone ejemplos de este compositor en su *Museo orgánico*, siendo, en cambio, censurada por Pedrell, quien llama a su estilo duro y torturado, en su *Antología de organistas clásicos españoles.*

Correa de Arauxo publicó también una obra teórica para órgano, titulada: *Tientos y discursos músicos* y *Facultad orgánica*, que llevó fama en su tiempo de ser un tanto estrambótica, como ya de ello advierte su mismo autor con lo siguiente: «Verán los discípulos el paso ya largo y veloz, resuelto y entrincado, el bocadito gustoso, el melindre y el juguete, y otros mil sainetes que la eminencia del arte descubre cada día».

Otro organista eminente del siglo XVII fué Juan Cabanilles, que hizo una notable colección de obras para órgano y desempeñó la plaza de organista en la catedral de la Seo de Urgel. Las cordiales relaciones sostenidas entre Cataluña y Francia por aquella época favorecieron la divulgación de sus obras por la nación vecina, donde adquirió el maestro catalán muy buen nombre como organista y compositor (1).

---

(1) El eminente musicógrafo mosén HIGINIO ANGLÉS tiene hecho un importante estudio biográfico sobre *Cabanilles*, que publicó en Barcelona en 1927.

En el siglo XVII hubo ya un buen número de maestros españoles que se distinguieron como grandes organistas. Algunos de ellos los hemos encontrado al tratar de otras actividades musicales. Tales son : Andrés Lorente, a quien ya vimos entre los tratadistas ; fué notabilísimo organista, según datos de su época investigados por Eslava, el mejor de sus apologistas. De su estilo sólo se conservan los ejemplos puestos en su obra teórica *El por qué de la música*, habiéndose perdido la totalidad de sus obras orgánicas, lo cual hace decir condolido a Eslava : «¡Cuántos artistas ilustres habrán existido en España de quienes no se conserva su nombre! Y ¡cuántas obras de autores, cuya fama ha llegado hasta nosotros, han desaparecido completamente! En los archivos de las catedrales y monasterios, aunque sin orden ni esmero, se han conservado algunas producciones de los maestros de Capilla ; pero respecto a las de los organistas de aquella época, no parece sino que a la muerte de cada uno de ellos se abrían dos tumbas, una para el autor, y otra para sus obras» (1).

Fray Pablo Nassarre, monje del convento de San Francisco de Zaragoza, que siendo ciego de nacimiento dedicóse al ejercicio del órgano en la casa conventual donde residió, y a quien también hemos tratado entre los didácticos, así como a sus discípulos Joaquín Martínez de la Roca, organista de Toledo y después en Zaragoza, y José de Torres, organista de la Real Capilla en tiempos de Felipe V, a quienes nos hemos referido al estudiar los compositores.

---

(1) ESLAVA, *Museo Orgánico Español*, pág. 9.

Las lecciones de contrapunto orgánico contenidas en las obras de Nassarre tienen el mérito de ser anteriores al célebre tratado de Fux, a quien se atribuye el estilo metódico de la fuga moderna y de constituir ya un estudio bien ordenado respecto a la imitación. Lo mismo ocurre con el tratado *Reglas de acompañar*, de José de Torres, quien fué también discípulo de Lorente, y que, al dar reglas para los organistas *que hayan de acostumbrarse al género moderno,* establece algunas importantes innovaciones al contrapunto polifónico que luego constituyen formas elementales en la teoría del bajo cifrado.

Fué también notable como organista del siglo XVII, el ilustre polifonista aragonés Sebastián Aguilera de Heredia, del cual se supone que son las tradicionales antífonas de órgano practicadas en Zaragoza.

Otro organista notable del siglo XVIII fué José Elías, oriundo de Cataluña, que desempeñó una capellanía en la Corte y la plaza de organista de la Capilla de Damas Descalzas de Madrid. Compuso gran número de obras orgánicas que no llegaron a imprimirse y de cuyos manuscritos se conservan algunas copias en la Biblioteca de la Diputación de Barcelona. Éstas han sido estudiadas por Pedrell, quien hace de ellas muy cumplidos elogios. El maestro Elías escribió en estilo de sobrio contrapunto avalorado con alguno de los procedimientos innovadores de la época, tales como la disonancia libre y el cromatismo.

También fué muy notable el organista catalán Domingo Terradellas, que escribió numerosas óperas de estilo italiano.

Organistas que se distinguieron en esta época en que nació el nuevo concepto de la melodía, fueron: José Nebra y su sobrino Manuel Blasco y Nebra, organista de Sevilla; fray Antonio Soler (también citado anteriormente), que se educó en Montserrat y fué maestro de Capilla de El Escorial; Juan Vila, organista de Barcelona; Joaquín Murguía, de Málaga; Juan y Basilio Sessé, organistas de Madrid y Toledo, respectivamente; José Lidón, de la Real Capilla, también notable compositor; Juan Moreno Polo, aragonés, que vivió en Madrid; los monjes Carreras y Asiain, que fueron organistas en Madrid, y José Sobejano, que fué organista en Pamplona.

En el año 1785 fué nombrado organista del Pilar de Zaragoza Ramón Ferreñac, maestro insigne, que hubo de fundar una escuela eminente de organistas aragoneses, que luego han ido sucediéndose durante el siglo XIX y de la cual aún quedan vestigios en la época actual. Ferreñac compuso unos versos de órgano en tonalidad gregoriana, que son tradicionalmente practicados en la capital aragonesa. Las obras de este maestro, todas ellas orgánicas, contienen variadísimas combinaciones imitativas sobre fragmentos salmódicos, siendo su colección de versos una de las más bellas obras de este género escritas en España durante su época.

Pertenecientes a la escuela de órgano aragonesa son también los insignes maestros Francisco Anel y Valentín Faura, que fueron organistas de las catedrales de la Seo y Pilar, respectivamente, en el siglo XIX.

Figura egregia como organista español del mismo siglo fué Felipe Gorriti, organista de Tolosa (Navarra) hasta el año 1896. Produjo abundante música religiosa, aunque predominó su fama como hábil organista improvisador. Asistió a varios concursos celebrados en París, ganando en todos ellos los primeros premios. Su nombradía fué tal, que en Tolosa se consideraba como un gran acontecimiento el escuchar en los oficios litúrgicos las interpretaciones orgánicas del maestro Gorriti, a los cuales acudía numeroso auditorio de los pueblos próximos.

Por esta época se destacaron con grandes rasgos de genialidad las escuelas orgánicas, formadas, una de ellas, por maestros catalanes y valencianos, y otra, por maestros aragoneses. De la primera fueron muy notables el P. Rafael Palau, su discípulo José Colomer, Magín Puntí y Ramón Bonet, catalanes, con Pascual Pérez Gascón, valenciano. De la segunda, Elías Anadón y Elías Villarreal, así como Pablo Hernández, que desempeñó la plaza de organista en la iglesia del Buen Suceso de Madrid, siendo en esta capital también muy nombrados los maestros fray Pedro Albéniz e Ignacio Ovejero, que fueron organistas de la Capilla Real; José Aranguren, natural de Bilbao, profesor del Conservatorio; Ambrosio Arriola, de Vitoria, y Román Jimeno, que también desempeñó la cátedra del Conservatorio de Madrid, además de ser organista de San Isidro.

Y todavía merece citarse otro grupo de organistas catalanes del pasado siglo, al que pertenecen Ramón

Vilanova, Bernardo Calvó y Puig, José Ribera, Cándido Candi, Primitivo Pardás, José García Robles, Claudio Martínez Imbert, Roberto Goberna y Joaquín Cassadó, todos los cuales se distinguieron notablemente en el doble aspecto de compositores y de ejecutantes.

Así como en el siglo XIX se habían distinguido las escuelas formadas por organistas catalanes, valencianos y aragoneses, a principios del siglo actual comenzó a dibujarse la influencia de una nueva escuela: la formada por un eminente grupo de organistas vascos. Y ella es la que ejerce hoy la supremacía del órgano español, sin que por ello dejen de conservar su prestigio las demás escuelas españolas, especialmente la catalana, entre cuyos organistas actuales existen verdaderas notabilidades.

El arte de los organistas vascos tiene algo de importación, no es puro carácter nacional. Recoge la influencia francesa de Guilmant divulgada por la *Schola Cantorum* de París, especialmente, y también las enseñanzas de algunos Conservatorios belgas, en los cuales han estudiado muchos de nuestros actuales organistas. Por esto es la escuela orgánica de hoy eminentísima, pues ha sido formada en los centros de mayor apogeo del órgano actual, que tanto se ha perfeccionado en estos últimos años.

Algunos de los eminentes organistas españoles los tratamos al hablar de los compositores; pero sus nombres son tan ilustres en la historia contemporánea del órgano español, que justo es que ahora también los recordemos: tales son: Guridi, Almandoz, Torres,

Beobide y tantos otros que, con el grupo siguiente, forman la brillantísima escuela de organistas.

Entre los que siguen hay algunos que ya desaparecieron, y otros, figuras respetables de la actualidad, que florecieron en épocas ya lejanas, conviven con los jóvenes representantes de la moderna escuela como genuina evocación de pasados tiempos en los que imperaba el riguroso clasicismo. A estos venerables maestros (en cuyo temperamento estético no arraiga mucho la nueva concepción impresionista de la música de hoy, tan ostensible en el género orgánico, por haber sobrevenido ya en el ocaso de su vida después de muchos años de práctica en otros ambientes estéticos) queremos dedicar un elogio lleno de respeto y admiración, pues ellos representan la antigua escuela española.

Artistas de ambos estilos, según su época y sus inclinaciones estéticas, son los siguientes:

Pedro Andrés Ferragut, religioso dominico, que por la exclaustración de 1835 fijó su residencia en Inca (Baleares), donde ejerció el cargo de organista.

Baltasar Mira, granadino, que nació en 1820 y murió en Madrid en 1874. Alcanzó gran fama como hábil improvisador.

Hipólito Ramírez, notable organista, que además compuso muy buena música religiosa. Murió en 1900.

José M.ª Úbeda, ilustre organista valenciano, que nació en Gandía en 1839 y murió en 1909. Fué discípulo del maestro Pérez Gascón y ha sido considerado como uno de los últimos representantes de la eminente escuela valenciana. Hizo también una bella colección de obras religiosas, especialmente orgánicas.

P. Juan Bta. Guzmán, notable organista, también valenciano, que nació en Aldaga en 1846. Después de ser organista en varias catedrales españolas, ingresó en la Orden de San Benito en 1889. Ha producido notables obras religiosas y de investigación musical española.

José M.ª Benaiges, notable organista y compositor religioso, que nació en Reus en 1855. Sucedió al maestro Guelbenzu en la plaza de organista de la Real Capilla, cuya posesión tomó en 1885. Era organista prestigiosísimo a principios del siglo actual.

Alejo Cuartero. Nació en Zaragoza en 1859 y murió allí en 1935. Estudió el órgano y la composición con los maestros Anel y Olleta, respectivamente. Fué maestro de Capilla en la catedral de Huesca, organista en la de la Seo de Zaragoza. Su ejecución orgánica fué sencillamente admirable, siendo en su juventud uno de los organistas españoles que con más deleite fueron escuchados.

Eusebio Daniel, eminente organista catalán. Nació en Corbins (Lérida) en el año 1862. Ha sido largos años profesor de órgano del Conservatorio del Liceo y de la Escuela Municipal de Música de Barcelona, y organista del Palacio de Bellas Artes y del Teatro del Liceo de dicha capital. Es también autor de composiciones musicales de diversos géneros.

Ignacio Busca de Sagastizábal, ilustre organista de San Francisco el Grande de Madrid. Nació en Zumárraga (Guipúzcoa) en 1868. Fué discípulo de Gorriti en Tolosa y de Arrieta en Madrid. Tiene adquirido un gran renombre como organista y compositor, especialmente de género orgánico. Entre sus obras destácase el *Himno Eucarístico del XXII Congreso Internacional.*

Martín Rodríguez. Nació en Pamplona en 1871. Es en la actualidad organista de la parroquial iglesia de Valmaseda (Vizcaya), cargo que alcanzó en oposición dificilísima por los muchos y muy buenos maestros que acudieron a ella. Es uno de los más sólidos prestigios de la actual escuela española de organistas. Practica también la composición religiosa.

Vicente M.ª de Gibert, ilustre organista, compositor y musicógrafo catalán, nacido en Barcelona en 1879. Hizo su educación musical con los maestros Martínez Imbert, Pedrell y Millet y la completó en la *Schola Cantorum* de París, bajo la dirección del insigne Vincent d'Indy. A su regreso desplegó una notable actividad como profesor, escritor y concertista, habiendo sido requerida continuamente su colaboración no sólo en las iglesias, si que también en las grandes audiciones de orfeones y orquestas de conciertos. Ha compuesto numerosas obras religiosas y de otros géneros. Al morir Pedrell fué nombrado su sustituto en la colaboración musical del diario *La Vanguardia*, cargo en que acreditó sus excelentes dotes de crítico y de erudito. Falleció en octubre de 1939 y su muerte fué rodeada de circunstancias trágicas, por haberle ocurrido dando un concierto en su nueva Academia de música, durante uno de los intermedios.

Bernardo Gabiola, eminente organista vizcaíno. Nació en Durango en 1880. Es en la actualidad profesor de órgano del Conservatorio Nacional. Fué también vicedirector de la Banda Municipal de San Sebastián y organista de la Real Capilla. La maravillosa exquisitez

de la interpretación de este maestro coloca su nombre en uno de los primeros puestos de la escuela actual. Ha compuesto también numerosas obras religiosas, entre ellas una notable *Fuga para órgano*.

Juan M.ª Thomas, eminente organista y musicógrafo mallorquín. Nació en 1896. Fué discípulo de los maestros Daniel y Mas y Serracant. Como organista, ha alcanzado grandes triunfos en diversas *tournées* que ha realizado, y como compositor, ha publicado muy interesantes composiciones orgánicas en la revista *Música Sacro-Hispana*.

Eduardo Mocoroa, notable organista de Tolosa, que ha sido maestro de muchos de los célebres organistas vascos de la actualidad.

Luis Urteaga, organista de la iglesia de San Vicente en San Sebastián, y muy notable compositor religioso.

Dámaso Ledesma, presbítero, organista de Salamanca, que ha cultivado con éxito, además de la composición religiosa, la investigación folklórica de aquella región.

Juan de Montes, organista gallego, que ha escrito abundante música religiosa y que también ha investigado el cancionero español siguiendo la ruta del inolvidable Pedrell.

José M.ª Comella y Fábrega, organista catalán. Fué subdirector del « Orfeó Catalá » y organista de Santa Eulalia de Hospitalet. Murió en 1938.

Fermín Irigaray, notable organista navarro, con residencia en Logroño. Tiene publicadas varias obras religiosas y corales.

José M.ª Moreno, organista de Calahorra, que ha desempeñado plazas orgánicas en Burgos, Oviedo y Madrid. También compuso música religiosa. Murió en 1925.

Angel Rodulfo, excelente organista gallego, autor de obras religiosas, aunque su principal producción ha sido hecha en el género popular, y Pascual Veiga, que fué organista en Covadonga (Asturias) y en Coruña. Escribió buena música religiosa y muchas obras de género coral popular.

Han sido, y son en la actualidad, muy notables los organistas siguientes, así como tantos otros que sentimos no poder mencionar y que desarrollan sus actividades artísticas en los órganos de basílicas, colegiatas y parroquias españolas :

Federico y José Muset, que con José M.ª Padró, Salvador Ritort, Antonio Pérez Moya, Antonio Catalá, Vicente Casajús, Mariano Viñas, Narciso Masvidal y J. Suñer Sintes, forman un grupo de artistas catalanes muy notable ; Luis Usobiaga, vasco ; Luis Oharrichena, de Villabona (Guipúzcoa) ; Zapirain, organista del Buen Pastor de San Sebastián ; Juan Laizar, de Tolosa ; Tellería, de Cegama (Guipúzcoa) ; Zubizarreta y Larrea, ambos de Bilbao ; Eleuterio Munarriz y Arturo Elia, de Pamplona ; Pedro Goldoraz y Gregorio Arciniega, del Pilar de Zaragoza ; Echeveste, profesor de órgano de la Escuela de Música de Navarra ; Ignacio Uria, de Gijón, y el organista Gárate, de Madrid.

Compositores religiosos de los siglos XVIII y XIX

Fueron compositores al estilo creado por el bajo cifrado, muchos de los maestros ya citados al final de la época polifónica. Comenzaba entonces a tomar fuerza la estructura orquestal e indistintamente se escribía para voces solas o para éstas con orquesta. Por esto van incluídos en este capítulo algunos maestros del siglo XVII, así como en la Polifonía incluímos otros del siglo XVIII.

De Sebastián Durón, Teodoro Ortell, Francisco Valls y otros maestros, que aún rendían culto a las viejas formas polifónicas, existen numerosas producciones orquestales donde ya se observa cierto desprendimiento contrapuntístico que conduce al nuevo estilo melódico. Únicamente siguieron practicando el antiguo género, con marcada persistencia, los maestros de la escuela valenciana, los cuales lo emplearon hasta muy cerca del siglo XIX. En algunas obras de los maestros valencianos Francisco Cabo y Antonio Montesinos se encuentra gran semejanza con los antiguos motetes polifónicos, aunque estos maestros también practicaban el acompañamiento orquestal en forma operística.

De los primeros maestros en cuya obra se ve ya un franco procedimiento de melodía acompañada son quizá Alfonso Juárez y Matías Veana. Especialmente el motete de Juárez *Dum Sacrum pignus* es un interesante modelo de composición a dos coros con solo de tenor y órgano.

Francisco Valls nació en Barcelona hacia el año 1677 y murió en la misma capital en 1747. Compuso algunas obras polifónicas al estilo de los grandes maestros Morales y Guerrero, pero se distinguió más en el género de bajo cifrado, donde ya lo mencionamos al hablar de la famosa polémica (1715) suscitada con motivo de su Misa *Scala Aretina*, la cual se estrenó en Barcelona, el año 1710, ante la reina Isabel de Brunswick. Fué autor de numerosas obras vocales, algunas de ellas con acompañamiento de violines, y de un notable tratado de didáctica musical, titulado *Mapa Harmonicus*, el cual concluyó de escribir en 1741.

En el convento de Carmelitas Descalzas de Zaragoza, en 1720, era maestro de Capilla Antonio Ripa, una de las figuras más destacadas en la música religiosa del siglo XVIII. Cultivó un género mezclado de antigua severidad polifónica y alguna riqueza melódica, aunque en él predomina la imitación tanto en la orquesta como en las voces. Eslava hace de él grandes elogios y lo considera como uno de los mejores maestros españoles del siglo XVIII. Escribió muy buenas obras, entre las cuales destacan una Misa con orquesta, que fué publicada en *Lira Sacro-Hispana*, y un *Stabat Mater*, con acompañamiento de órgano, de las cuales puede decirse que son

obras polifónicas escritas con orquesta la una y con reducción orquestal la otra. También practicó este maestro el género coreado a voces solas, tan propio de aquella época en que iba decayendo la polifonía a impulsos del nuevo género melódico. Por esta razón en sus obras con orquesta se advierte también la influencia polifónica.

En el año 1756 fué elegido maestro de Capilla en la Seo de Zaragoza Francisco Javier García (el Españoleto), que murió en 1809. Había regresado por entonces de Italia, donde consiguió algún nombre como compositor. Su técnica fué poco sólida, pero entregado de lleno al género melódico que entonces se practicaba en Italia, tuvo gran éxito con sus obras de melodía clara y de gran lucimiento para el cantante, y fué de los primeros que introdujeron en España el género de melodía acompañada.

Escribió gran número de obras religiosas que se hallan extendidas por muchas catedrales de España, y en todas ellas se observa una absoluta renunciación a las complicaciones técnicas. Su obra no puede considerarse con el respeto debido al talento severo de otros maestros, pero en cambio revela este autor una gran habilidad como melodista al gusto de su época.

El eminente maestro José Nebra murió en Madrid en 1768. Fué organista del convento de las Descalzas Reales y después de la Capilla Real. Sus composiciones pertenecen a un estilo severo profundamente elaborado a base de imitaciones y expresión de la letra. Especialmente su *Misa de Requiem* (compuesta para los funera-

les de Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI) y su motete *Circumdederunt me* son dos piezas de excelsa belleza, donde la orquesta aparece ya con grandes adelantos sonoros, teniendo en cuenta el estado embrionario en que entonces se hallaban los instrumentos. El colorido orquestal de las obras de este maestro es más variado en matices que el de otras obras de su época, habiendo sido uno de los primeros en usar el *pizzicato* de la cuerda en obras religiosas, a lo que primitivamente se llamó *punteado*. La fama de este maestro ha llegado hasta nuestros días sin sufrir menoscabo alguno en su prestigio.

Manuel José Doyagüe nació en Salamanca el año 1755 y murió en la misma capital en 1842. Fué maestro de Capilla de la catedral y profesor de música en la Universidad salmantina, y obtuvo grandes éxitos con la composición de Misas, Misereres, Motetes y Villancicos, que escribió en ampuloso estilo y con importante intervención orquestal. En plena madurez de su talento sufrió una gran transformación su escuela a causa del estudio que hizo de obras de Haydn y de Mozart. Fruto de esta evolución fué su *Te Deum* compuesto con motivo del feliz alumbramiento de la reina doña Isabel de Braganza (1817) y su famosa Misa en *sol*, tan elogiada por la crítica de su época. Con motivo de la composición de su *Te Deum* se le nombró maestro honorario de la Capilla Real.

Pedro Aranaz fué maestro de Capilla en Zaragoza, de donde pasó a la catedral de Cuenca y allí murió en 1821. Sus composiciones alcanzaron fama en su tiempo,

siendo publicadas sus obras en Madrid por el año 1772; destaca entre ellas un tratado de Composición, en el que colaboró el maestro Francisco Olivares.

Francisco Javier Cabo nació en Náquera en 1768 y murió en Valencia en 1832. Fué chantre, organista y maestro de la parroquial de Náquera y escribió muy interesantes obras religiosas al antiguo estilo de *capella*, utilizando en algunas de ellas algún acompañamiento orquestal. Felipe Pedrell elogió mucho las obras de este maestro; especialmente un *Miserere*, un *Credidi* y un *Beatus Vir* fueron obras que, a juicio del insigne historiador, colocaban a gran altura a este compositor religioso.

El eminente maestro catalán Francisco Andreví nació en Sanahuja (Lérida) el año 1786 y murió en Barcelona en 1853, después de haber sido maestro de Capilla, sucesivamente, en Segorbe, Santa María del Mar de Barcelona y Capilla Real de Madrid.

En las oposiciones a esta última plaza, celebradas en 1830, presentáronse, además de Andreví, Francisco Olivares, presbítero, organista de Salamanca; Antonio Ibáñez, presbítero, maestro de Capilla del Pilar de Zaragoza; Hilarión Eslava, subdiácono, maestro de Burgo de Osma; Indalecio Soriano Fuertes, secular, maestro de Murcia; Antonio Honrubia, secular de Cádiz; Ramón Carnicer, director de ópera en Madrid; Román Jimeno, organista de San Isidro; Alejo Mercé, Tomás Genovés y Jaime Nadal, profesores de Música. De Madrid marchó Andreví a Burdeos como maestro de Capilla y de allí regresó a Barcelona, donde estuvo en la iglesia

de la Merced hasta su muerte. Escribió grandes obras, entre las que destacan una Misa de *Requiem*, un oratorio titulado *El Juicio Final* y un tratado de Armonía.

El sabio maestro catalán Mateo Ferrer nació en Barcelona el año 1788 y murió en la misma capital en 1864. Este habilísimo contrapuntista se educó en el arte de la composición con el maestro Queralt. El órgano lo estudió con el organista de la catedral catalana Carlos Baguer, al cual sucedió en dicho cargo hasta el año 1830, en que fué nombrado maestro de Capilla. Fué considerado como uno de los más respetables maestros españoles del siglo XIX y sus obras se estiman hoy como de gran valor artístico y técnico.

En Grisén, pueblo cercano a Zaragoza que pertenece a la diócesis de Tarazona, nació Nicolás Ledesma en 1791. En esta última ciudad hizo sus primeros estudios musicales, que perfeccionó luego en Zaragoza bajo la dirección del eminente organista Ramón Ferreñac. A los 16 años ganó por oposición la plaza de organista en la Colegiata de Borja, de donde pasó a Tafalla con el mismo cargo y en 1830 fué maestro y organista en la iglesia de San Nicolás de Bilbao hasta su muerte, ocurrida en 1883. Dejó escritas multitud de sobresalientes obras religiosas que le asignan un puesto muy eminente entre los maestros españoles del siglo XIX. Sus *Lamentaciones*, su *Stabat Mater* y sus inspiradas *Ave Marias* contienen rasgos geniales que hoy son muy admirados. Es de los músicos que con su finísima fibra sentimental ha honrado firmemente el arte religioso.

Se educó hacia finales del siglo XVIII en el Pilar de Zaragoza Francisco Secanilla, de donde pasó a desempeñar el cargo de maestro de Capilla en la parroquial de Alfaro (Rioja), y de allí a la misma plaza en la catedral de Calahorra, donde acabó su vida. Fué hombre de muchos conocimientos didácticos y, además de una copiosa producción religiosa, se dedicó a la historia y literatura musical.

En la Capilla de la Seo de Zaragoza, bajo la dirección del maestro García (el Españoleto), se formó Julián Prieto, que después fué tenor y maestro de Capilla, sucesivamente, en la catedral de Pamplona. Falleció en 1844. Compuso obras muy notables siguiendo el estilo de su maestro.

El mismo maestro García educó a Ramón Félix Cuéllar cuando aquél era maestro de Capilla en la Seo de Zaragoza. Profundamente empapado en la escuela de su maestro, utilizó su estilo eminentemente melódico. En 1817 fué nombrado maestro de Capilla en la catedral de Oviedo y en 1828 se trasladó de organista a Santiago de Galicia, después de haber sido músico en la Capilla Real de Madrid. Su obra es de corrección esmerada, aunque en ella falta la expresión religiosa, preocupándose más bien por las normas teatrales de la época. Sus *andantes* están sentidos con cierta ternura y delicadeza, mientras sus *allegros* dejan ver el fogoso artista que se halla en su verdadero centro, anotando en el pentagrama las impresiones de que su agitado espíritu se encuentra poseído. En su orquesta no aparecen rasgos geniales, por prescindirse en ella, casi en absoluto,

de efectos contrapuntísticos e imitaciones, en bien de innumerables *solos, dúos* y *tuttis.*

José Barba nació en Barcelona en 1804 y murió en la misma ciudad en 1881, desempeñando el cargo de maestro de Capilla de Santa María del Mar desde 1850. Compositor de perfecta técnica, hizo una variada colección de obras religiosas, entre ellas una Misa a diez voces reales en tres coros. Su muerte le sorprendió cuando escribía un tratado teórico-práctico en el estilo riguroso antiguo, cuyo contenido eran fugas, cánones y trocados. Este trabajo fué solicitado por Fétis, quien conocía parcialmente la obra, para la Biblioteca del Conservatorio de París.

El eminente Hilarión Eslava, a quien tantas veces hemos hecho referencia, nació en Burlada (Navarra) en 1807 y murió en Madrid en 1878. Fué niño de coro en la catedral de Pamplona, donde adquirió los primeros conocimientos musicales con Mateo Jiménez, que por entonces regía el Colegio de infantes. Después estudió con el organista de Pamplona Julián Prieto y con el maestro de Calahorra, Secanilla. En 1828 marchó de maestro de Capilla a Burgo de Osma, y tras unas baldías solicitudes a las plazas de maestro de Sevilla y Real de Madrid, fué nombrado maestro de Capilla de la catedral de Sevilla en 1832, para pasar en 1847 a la Real Capilla de Madrid. Después ingresó en el Conservatorio de Música, del cual llegó a ser director en 1866. Su obra musical tuvo el insigne mérito de su claro talento y grandes dotes técnicas, si bien fué víctima de las costumbres poco artísticas de su época. En su labor didác-

tica encontramos nosotros su principal mérito, al menos en cuanto se refiere a la sana intención clasificadora de ideas técnicas y metodizables que en todas ellas rigió. No es motivo bastante el que sus métodos aparezcan algo anticuados en la forma externa, si en su fondo se encuentran cosas de verdadero mérito, para que sean rechazados por la crítica actual, como desgraciadamente lo son. También es digno de elogio su profundo amor al arte patrio, que tuvo en él su más ardiente y doctrinario defensor. Es muy edificante el trabajo de investigación llevado a cabo en sus publicaciones *Museo Orgánico Español* y *Lira Sacro-Hispana*, así como la demostración analítica de la bondad y belleza de todas las obras españolas allí contenidas, trabajo éste hecho en su *Breve memoria histórica*. Lástima grande es que en esta última obra se pierdan algunas páginas en sostener una polémica profesional con el historiador Soriano Fuertes ; pero esto es muy propio del siglo XIX. Lo mismo ocurre con su revista titulada *Gaceta Musical de Madrid*, publicación que redactaba Eslava casi íntegra, guiándose en todos sus trabajos por un único lema, la máxima alabanza al arte religioso español. Entre sus obras de composición religiosa, destácanse : *Misa de difuntos*, *Te Deum* y *Lamentaciones*.

En Barcelona, en 1807, nació Baltasar Saldoni, muerto en Madrid en 1889. Fué un eminente musicógrafo y compositor teatral y religioso. Su mejor obra didáctica es, sin duda alguna, la *Biografía de músicos españoles*, que tanto alabó la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1878. Su producción religiosa es

extensa y le valió el aplauso de la crítica contemporánea. Entre ella se cuentan un *Stabat Mater*, dos *Misas*, un *Rosario*, un *Oficio de difuntos* y otras composiciones más breves.

El compositor catalán Buenaventura Frígola nació en Castellón de Ampurias a principios del siglo XIX. Después de permanecer mucho tiempo alejado de la patria, volvió a Barcelona en 1881, y fué nombrado maestro de Capilla de la Merced. De esta fecha en adelante produjo numerosas obras religiosas que dieron gran lucimiento a la citada Capilla.

Benigno Cariñena fué un eminente maestro zaragozano del siglo XIX: se inició como infante de la Seo y llegó a formar parte de la Capilla, como violín, hasta su renuncia del cargo. Después se hizo un notable maestro, cuyas obras pueden servir de modelo por su corrección absoluta. Sus *Misas de Gloria*, la de *Requiem*, su *Miserere*, *Lamentaciones* y gran número de obras menores, son de factura atildada y de cuidadísima instrumentación. Obtuvo el nombramiento de maestro de Capilla del Pilar en las oposiciones del año 1858, pero renunció la plaza por no creerse llamado al estado eclesiástico. Por su estado secular pudo ser organista de la parroquia de San Pablo, cargo que desempeñó hasta el año 1886, en que falleció. De carácter apacible, vivió siempre retirado, sin buscar el aplauso a que se hacía acreedor, y fundó en 1885 una orquesta sinfónica en Zaragoza que tuvo larga y próspera vida.

Valentín Metón fué muy notable maestro y organista del Pilar de Zaragoza por el año 1835. Compuso

gran número de obras en que se observan corrección suma, originalidad de ideas y perfecto conocimiento de los recursos que a darles forma sirven. Como organista, descolló entre los primeros de su época, representando con brillantez la escuela orgánica española, que nunca tuvo rival en el mundo. Algunas de sus composiciones aparecieron en el *Museo Orgánico* de Eslava y en *Lira Sacro-Hispana*, ocupando destacado lugar, circunstancia que le da especial renombre a este maestro.

El eminente maestro Domingo Olleta nació en Zaragoza en 1819 y murió en la misma capital el año 1895. Se educó en el Colegio de infantes de la Seo con el maestro Pedro Gil. De muy corta edad actuaba como violinista en los teatros de la capital aragonesa, donde adquirió, hojeando partituras, una admirable práctica orquestal. A la vez, desempeñó varios cargos de organista, hasta que en 1858 tomó posesión de la dirección de la Capilla de la Seo y se hizo presbítero. Un ataque de hemiplejía al lado derecho, sufrido en plena madurez de su vida, le ocasionó la pérdida del habla y le inutilizó en su brillante carrera de compositor. No obstante, al ocurrir esta desgracia, había compuesto una colección de obras religiosas que le habían colocado a la cabeza de los maestros españoles del siglo XIX. Entre sus obras, todas ellas eminentes, destacan la *Misa de Requiem* (estrenada en Madrid con motivo de las exequias del insigne Balmes), el *Miserere* llamado *pequeño*, el *Tibi soli* del *grande*, la *Misa Valeriana*, el responso y *Requiescat* de Difuntos y el *Bendita sea tu pureza*, especialmente en los trozos a voces solas. En

estas composiciones hay lo que el género religioso pide, una expresión sobria, sin grandes estragos operísticos y avalorada con una rica instrumentación hábilmente trabajada. En el ropaje armónico y en las afortunadas combinaciones contrapuntísticas de la orquesta se observa la atrevida creación del compositor que camina por terreno firme. Al fallecimiento de este insigne maestro, le rindió Zaragoza el tributo de su cariño y admiración, verificándose solemnísimas exequias que, por honrosa excepción, tuvieron lugar en el altar mayor de la Seo.

Antonio Lozano nació en Ávila el año 1853 y murió en Zaragoza en 1900. Estudió Armonía en el seminario de Ávila con Arribas, organista de aquella catedral; más tarde se perfeccionó bajo la dirección del maestro Cosme José de Benito. Fué al Pilar de Zaragoza como sucesor del maestro Prádanos. Hizo una interesante colección de obras religiosas en estilo muy pulcro; pero donde más se distinguió fué en la enseñanza musical, en la cual alcanzó gran fama.

José Marraco nació en Barcelona en 1835 y murió en 1913. En el año 1863 fué nombrado maestro de Capilla de la catedral de Barcelona, cuyo empleo ejerció hasta su muerte. Llevó a cabo una interesante producción religiosa que fué muy admirada por la crítica nacional y extranjera de su tiempo, así como sus grandes dotes de organista. Entre sus numerosas obras, destacan una *Misa de Requiem* y un famoso *Te Deum*. El compositor italiano Rossini rindió testimonio de gran admiración a este insigne maestro catalán al conocer su *Misa de Requiem*.

Vicente Goicoechea nació en Ibarra de Aramayona (Álava), en 1854 y murió en Valladolid en 1916. Desempeñó la carrera de notario y después se hizo sacerdote en Valladolid donde fué maestro de Capilla hasta su muerte. Compuso gran número de obras religiosas, siendo las del último período de su vida las que dieron mayor prestigio a su nombre colocándolo entre los primeros de su tiempo, sobre todo, por la fama de su precioso *Miserere*.

Siquiera brevemente, no podemos dejar de referirnos a algunos compositores y maestros, como Francisco de Zayas, aragonés, autor de una obra, *Música motética, canónica y sagrada* (1760) ; Salvador Vidal, de Cervera (Lérida) (1818-1883), autor de seis Misas, cuatro *Requiem* a voces y orquesta y cinco para voces y órgano, obras citadas con elogio por el maestro Pedrell ; el afamado autor teatral Fernández Caballero, quien creó el motete *Ave Maris Stella*, tan celebrado en otros tiempos ; el wagneriano Anselmo Barba, barcelonés (1848-1883), autor de varias composiciones religiosas, alguna de género pastoril ; Eduardo Viscasillas, profesor en San Clemente de Bolonia y autor de una elogiadísima Salve a la Virgen del Pilar.

Tales son las más salientes figuras de la escuela española de los siglos XVIII y XIX, desarrollada toda ella entre titubeos de técnica y teoría y bajo la influencia del teatro, más o menos acentuada según fuera el talento artístico del autor que supiera disimularla.

A finales del siglo XIX todavía era muy frecuente que, al preguntar a un maestro qué le parecía una obra

musical, dijese que no podía dar su parecer concretamente, porque en ella había uno o más giros condenados por las teorías del contrapunto. Esto patentizaba claramente que no se habían ordenado todavía los estudios de la Armonía.

Hacía falta llevar a un terreno teórico esa gran riqueza de los acordes y de la modulación que se desprende de la colosal obra de Wagner, para que pudiera constituirse la escuela de armonía llamada *moderna*, con sus variados recursos auxiliares que sirven para realizar absolutamente todas las ideas del compositor, por audaces que a primera vista parezcan.

Respecto al puro estilo religioso, séanos permitido repetir las frases que consigna Eslava en su *Memoria histórica* : « Queremos que los pensamientos del género religioso no tengan reminiscencias profanas, correspondientes a la música dramática ni a la popular. Queremos igualmente que se alejen del templo esos giros cadenciosos que se oyen todos los días en el teatro al fin de los períodos melódicos. En fin, queremos música de verdadero carácter religioso, que no recuerde a la música profana por sus ideas, por sus ritmos ni por su estructura ».

La música religiosa ha sido practicada por casi todos los compositores de la actualidad.

Sería difícil encontrar maestros que, aunque dedicados de lleno a otros géneros distintos, no posean en su archivo algún fragmento religioso. En muchos de ellos, este fragmento quizá constituya algo íntimo, una oración que en la soledad de su cuarto de trabajo hayan

dedicado a Dios sin pensar en divulgarla. Y en algunos otros, para satisfacer un deseo de hablar en término de sinceridad artística, poco corriente en la labor ordinaria.

Citaremos también a otros compositores que se han destacado en diversas labores de la actividad musical y de cuya producción religiosa se tiene menos noticia por oscurecerla sus otras producciones artísticas.

Éstos son, entre otros, Luis Millet, director notabilísimo del Orfeón Catalán; Francisco Pujol, infatigable y meritísimo subdirector del mismo; Antonio Nicolau, famoso compositor y director de orquesta; Juan Lamote de Grignon, ilustre compositor y director de la Orquesta Sinfónica y de la Banda Municipal de Barcelona; Pablo Casals, el famosísimo violonchelista catalán, compositor y director de la Orquesta que lleva su nombre; Rogelio del Villar, profesor del Conservatorio Nacional y eminente compositor; Amadeo Vives, célebre autor catalán de género lírico; Ricardo Villa, director de la Banda Municipal de Madrid; Emilio Vega, director de la Banda de Alabarderos; Ramón Borobia, organista y director de la Banda provincial de Zaragoza, autor de música religiosa y de un interesante tratado de Armonía; Resurrección M.ª de Azcue, filólogo vizcaíno, que se ha dedicado especialmente al género popular vascongado; José Fernández Pacheco, director artístico de la Editorial U. M. E. y eminente autor de género teatral popular español, que es en la actualidad maestro de Capilla de San Antonio de los Alemanes, en Madrid.

Otros compositores religiosos, de los cuales, lamentándolo mucho, no hemos podido adquirir datos más

amplios, son: Francisco P. Viñaspre, maestro de Capilla en Vitoria, que también ha hecho interesantes trabajos de investigación religiosa; R. P. Arrue, franciscano, de Guipúzcoa; R. P. Baixauli, jesuíta, de Valencia, y Juan Bautista Plasencia, también valenciano; Gaspar de Arabaolaza, maestro de Capilla de Zamora, y Saturnino Iraizoz, de Pamplona.

Existen otros de los que no podríamos dar más que su nombre escueto. Nosotros querríamos rendir homenaje de admiración a todos los que a la composición religiosa se han dedicado, y precisamente por la poca divulgación de sus nombres, sentimos más vivo este deseo. Pero no podemos por menos, como ya lo hizo Eslava, que lamentarnos del mutismo en que algunos de los interesados parece que quieren encerrarse, como si hiciesen voto de permanecer siempre ignorados.

En algún caso, este mutismo en autores que para nosotros eran de gran mérito, nos ha servido de acicate por entender que sus nombres no debían ser omitidos, y por tal causa aparecen algunas biografías sin los datos elementales, por haberlas tenido que elaborar con ausencia total de información directa. Perdónesenos, pues, si alguna omisión cometemos con ello, y no se considere esa circunstancia como falta de admiración y respeto hacia los músicos religiosos de todas las épocas que han sido y son un núcleo de artistas espirituales que no ambicionan dones de ningún género.

12. ABAIZ: La Música religiosa. 408-409.

Musicógrafos religiosos españoles

La musicografía religiosa española de la actualidad ha llegado a constituirse de una manera potente. Hoy cuenta ya, en todos sus aspectos de la música religiosa, con investigaciones importantísimas de todas sus épocas.

Los primeros indicios de musicografía religiosa hispana se hallan contenidos en las numerosas obras teóricas de los siglos XV, XVI y XVII hechas por los maestros de canto llano y vihuelistas que por aquellas épocas florecieron y a las que oportunamente nos hemos referido. En el siglo XIX se va completando el estudio de la musicografía a la vez que las teorías musicales quedan firmemente metodizadas. A esto contribuyen grandemente las labores teóricas realizadas por Eslava y Soriano Fuertes, quienes en folletos, publicaciones de revistas profesionales y bibliografías, van formando una sólida base para la formación de la historia y crítica musical de España. Después de estas labores, apareció en la segunda mitad del siglo XIX una obra de un literato que no era músico profesional, que, desde el punto de vista crítico, dejó marcado el verdadero camino a seguir en la crítica de la música como arte. Esta obra es la

Historia de las Ideas Estéticas, de Marcelino Menéndez y Pelayo, quien fué asesorado en cuestiones musicales por Barbieri, el famoso compositor español y autor del *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. En ella quedan estudiadas en forma magistral las épocas de San Isidoro, Polifonía y siglo XVIII.

También son dignos de mención los trabajos de crítica artística que realizaron los jesuítas Eximeno y Arteaga en el siglo XVIII, y los datos interesantes de Peña y Goñi contenidos en sus estudios sobre teatro español lírico, realizados a fines del siglo XIX.

Pero la figura cumbre de la actual musicografía española es Felipe Pedrell, y de él parten casi todos los trabajos de investigación realizados hasta hoy. Este eminentísimo musicógrafo, historiador, teórico, crítico y compositor, nació en Tortosa en 19 de febrero de 1841 y murió en Barcelona en 19 de agosto de 1922.

En los comienzos de su carrera artística, pronto empezó a aficionarse a la búsqueda y transcripción de canciones populares, trabajo éste que siguió realizando toda su vida con especial cariño, teniendo en la actualidad publicados tres tomos de canciones populares españolas y abundantes escritos sobre crítica folklórica.

Sus tareas como compositor han sido importantes, habiendo trabajado en todos los géneros de composición musical, especialmente en el religioso y el teatral. En el género religioso descuellan sus producciones: *Misa de Gloria* (tres voces a solo, coro, orquesta y órgano), motete *Bonae Pastor* y *Misa de Requiem*, escrita en estilo polifónico (cuatro voces a *cappella*).

Es en la producción literaria donde con más relieve ha destacado su nombre, haciendo de él la primera figura de la musicografía hispana. La labor suya es vastísima : tiene monografías de autores, tratados de diversas teorías musicales, libros de crítica, organografía y diccionarios técnicos, biográficos y bibliográficos (1).

En 1882 fundó la revista religiosa *Salterio Sacro-Hispano*, que llegó a alcanzar gran importancia, y otra revista musical y literaria. En 1887 publicó *Estudio de Bibliografía Musical*. En 1894, una Antología de músicos españoles, en la cual hace un interesantísimo estudio de los polifonistas Morales y Guerrero, así como de sus contemporáneos. Y en 1896 fundó la revista *Música Religiosa en España*, órgano de la Asociación y Capilla Isidoriana.

Dirigió algunas ediciones en la casa Breitkopf y Haertel, de Leipzig, entre ellas una extensa colección de Motetes, de Tomás Luis de Victoria.

También tiene innumerables traducciones de obras francesas y alemanas. Fué catedrático del Conservatorio Nacional en la clase de Conjunto Vocal, y profesor del Ateneo de Madrid.

La actividad portentosa de este eximio maestro le llevó en viajes propagadores de su inmensa cultura

(1) Entre las publicaciones de mayor interés para el objeto del presente volumen, citaremos las siguientes obras de PEDRELL : *Antología de organistas clásicos españoles ; Hispaniae Scholae Musica Sacra ; Thomas Ludovici Victoria Opera Omnia ; P. Antonio Eximeno (Glosario) ; Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española.*

musical a diversas naciones extranjeras, divulgando siempre un gran caudal de datos inéditos para la historia musical española.

Investigador insaciable e incansable, ha llegado a ser su nombre uno de los prestigios más sólidos de la musicografía mundial, y su obra puede parangonarse con la labor realizada por Riemann en Alemania y por Lavignac en Francia.

España debe al maestro Pedrell la formación de una potente escuela de musicografía, que hoy siguen practicando sus discípulos con creciente interés.

El virtuoso y eminente musicógrafo religioso Dom Casiano Rojo nació en Ancinas (Burgos) en 1877 y murió en Silos en 1931. Recibió las sagradas órdenes en 1901, y fué hasta su muerte prior de la Abadía benedictina de Santo Domingo de Silos (Burgos).

Con gran entusiasmo ha laborado en todos los sectores de la tarea musical, luciendo siempre sus grandes dotes de compositor y hábil organista. Pero donde más se ha destacado su personalidad artística ha sido en las investigaciones sobre el canto gregoriano, en las cuales consiguió una autoridad máxima.

El noble afán de la investigación le llevó a recorrer las principales catedrales españolas, recogiendo de ellas el material preciso para cimentar sus obras y sus teorías. Su labor documentadísima ha sido una de las que más han contribuído a la restauración del canto gregoriano en España.

En el Boletín de Santo Domingo de Silos publicó una serie de artículos con los títulos de *El Gregorio del*

canto gregoriano (1903) y *Antiguo canto de la Iglesia* (1904) y, en una revista sacra de Madrid, *Reseña histórica del canto gregoriano.*

En 1906 publicó en Valladolid su obra principal, *Método de canto gregoriano,* hoy considerado como uno de los más interesantes estudios del primitivo canto religioso. Tiene, además, publicados los siguientes trabajos : *Manual de canto gregoriano, Lamentaciones con el canto español según un códice silense, Apéndice al Kirial extraído de los manuscritos hispanos,* y *Canto mozárabe,* en colaboración con Dom Germán Prado. Además de esta producción, tiene numerosos trabajos inéditos, acreditando en todos ellos sus grandes dotes como sabio paleógrafo y gran conocedor de la música polifónica.

Su docta personalidad ha sido elogiadísima en cuantos Congresos (1) y conferencias ha tomado parte en España y el extranjero, destacando en todos ellos su gran amor patrio que le ha llevado a la investigación más ardorosa del canto litúrgico hispano.

El abad de Silos Dom Luciano Serrano (nacido en Burgos en 1870) ha descollado también como eminente investigador de la música religiosa en las siguientes obras : *Qué es canto gregoriano* (1905), *Comentario al Motu proprio ;* muy celebrada fué igualmente una conferencia que dió en la Filarmónica de Bilbao, donde fueron cantados los ejemplos por los Padres de la Abadía silense.

---

(1) Al Congreso musical de Estrasburgo presentó su trabajo *Le chant grégorien en Espagne.*

Destaca también por sus sólidos trabajos sobre música religiosa, en la misma Congregación silense, Dom Germán Prado, sabio polígrafo que se ha dedicado preferentemente a la investigación de manuscritos hispanos. Tiene publicadas, además de la obra en colaboración con Dom Rojo, una *Historia del Rito mozárabe y toledano* y un *Manual de Liturgia visigótica*, donde existen algunos capítulos acerca del Canto mozárabe con abundantes muestras del mismo. Tiene también una innumerable colección de trabajos periodísticos, artículos en diccionarios, revistas y periódicos profesionales, que encierran descubrimientos de gran valor paleográfico.

Como puede verse, la labor que realiza la Abadía de Silos es eminente en extremo. Además de los ya citados, existen allí otros monjes dedicados a las investigaciones litúrgicas e históricas propias de la Casa: las tareas musicales fundaméntanse en la enseñanza práctica del canto gregoriano y trabajos de erudición, compendiadas ambas en métodos, cursos, conferencias y artículos de revistas españolas y extranjeras.

Paralelamente a esta egregia labor, desarrolla otra no menos destacada Dom Gregorio M.ª Suñol, que ha sido prior de la Abadía benedictina de Montserrat. Este sabio musicólogo nació en Barcelona en 1879. Su vida la ha dedicado enteramente a la investigación de la paleografía religiosa, en la cual ocupa un lugar preeminente.

Desde muy joven se dedicó a la musicografía, siendo dirigidos sus primeros pasos por el maestro Pedrell.

Después cursó estudios literarios en el Monasterio de Montserrat, donde comenzó sus investigaciones de paleografía gregoriana, perfeccionando luego estos estudios en la Abadía de Solesmes bajo la dirección de Dom Mocquereau. Desempeñó la dirección de las revistas *Vida Cristiana* y *Vida Montserratina* y su colaboración ha sido muy profusa en las más importantes revistas nacionales y extranjeras. Ha tomado parte en numerosas conferencias y Congresos de música religiosa, luciendo reiteradamente en todos ellos altísimas dotes de investigador. El tema por el cual siente todas sus predilecciones es el canto gregoriano, siendo su obra más importante en esta materia la *Introducció a la Paleografia Musical Gregoriana,* publicada en Montserrat en 1925. Contiene esta obra un gran número de gráficos y en ellos se hace un detenido estudio de todas las épocas y orígenes del canto gregoriano. Es una obra importantísima para el estudio de la paleografía gregoriana, porque recoge las más modernas investigaciones y representa un complemento que se hacía necesario después de los trabajos realizados en la Abadía de Solesmes por Dom Pothier y Dom Mocquereau.

Además de la citada obra es autor Dom Gregorio María Suñol de un *Método de Canto gregoriano,* del que se han publicado más de seis ediciones, habiendo sido traducido al francés y al alemán. Este método ha sido adoptado por la mayoría de los seminarios. También tiene publicadas *Analecta Montserratensia* y el *Cantoral litúrgic del poble,* que contienen bellos grabados de paleografía religiosa catalana.

En la actualidad se ocupa en la organización del célebre archivo de Solesmes como sucesor de su fallecido maestro Dom Mocquereau, del que también es continuador en cuanto a sus orientaciones investigadoras.

Por sus finas dotes de erudito, destaca mosén Higinio Anglés, musicógrafo religioso de gran valía, nacido en Maspujols (Tarragona) en 1888. Comenzó su carrera eclesiástica en 1913, y fué, en lo musical, discípulo de los maestros Cogul, Vicente M.ª Gibert, Barberá y Pedrell, realizando, además, estudios de paleografía musical con Dom Gregorio M.ª Suñol. Sus trabajos de musicografía son muy extensos e interesantes. Sigue la trayectoria marcada por Pedrell, su maestro, del que también fué colaborador, y es uno de los investigadores que con mayor ahinco trabajan por el género religioso hispano. Ha realizado asimismo muy buenas colecciones de cantares populares religiosos y profanos, especialmente de la región catalana.

Sus obras más importantes sobre género religioso son: *Los Madrigales y la Misa de difuntos de Enrique Brudieu* en colaboración con Felipe Pedrell (Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1921); *Juan Pujol opera omniae* (1573-1626) (Biblioteca de Cataluña, 1926); *La Schola Hispànica de música d'orgue dels segles XV-XVI* (1926); *La Musique à Catalogne aux X^e et XI^e siècles. L'École de Ripoll.*

Actualmente prepara la continuación a la obra sobre Juan Pujol, una colección de obras musicales del organista Juan Cabanilles, un estudio sobre Francisco Peñalosa, y otro sobre música orgánica hispana,

además de otros trabajos que tratan la música profana antigua. Al tiempo de redactar nuestras notas, acaba de editar sus tres magníficos volúmenes titulados *El Codex Musical de Las Huelgas (Música a veus dels segles XIII-XIV)*. Barcelona, 1932.

Ha tomado parte en los Congresos de Montserrat (1915), Basilea (1924), Leipzig (1925), Viena (1927), Lieja (1930), y pertenece a importantes centros y academias culturales españolas y extranjeras. Es también profesor del Conservatorio del Liceo de Barcelona, donde desarrolla una interesante labor pedagógica al frente de su cátedra de Musicología. Sus trabajos de investigación tienen importancia suma en la actual musicografía española ; abarcan todo el desenvolvimiento del arte, desde la época gregoriana a la polifonía, y son avalorados con importantes juicios críticos y teóricos.

Un musicógrafo catalán de gran relieve es Francisco Baldelló, dedicado especialmente al folklore litúrgico. Tiene publicados algunos estudios críticos e históricos sobre el canto religioso, entre los cuales se cuentan *Notes històriques sobre la música religiosa a la Parròquia de Sant Just de Barcelona*, además de numerosos artículos publicados en la prensa catalana. También ha sido uno de los principales impulsores de la paleografía religiosa popular, tomando parte en los importantes trabajos realizados por la asociación *Amics dels Goigs*, y practicando asiduamente este género popular de música religiosa.

En 1920 fundó la *Schola Cantorum* de San Justo y la *Associació Gregorianista*, y es uno de los paladines

más constantes del canto gregoriano, habiendo hecho sobre este tema las acotaciones contenidas en el *Diccionario de la música ilustrado,* de Barcelona, que dirigió el maestro Pahissa y del cual era colaborador. Tomó parte en algunos Congresos, entre ellos el de Montserrat de 1915, y ha dado numerosas conferencias sobre cantos litúrgicos y musicografía en general. En la actualidad prepara una monografía sobre la música de la ciudad de Barcelona, que será publicada en breve. Este laborioso maestro alterna sus trabajos de investigación en sus tareas propias del cargo de organista y maestro de Capilla que desempeña en la parroquia de los Santos Justo y Pastor de Barcelona.

José Artero es en la actualidad catedrático de Teología y canónigo doctoral prefecto de música en la catedral de Salamanca. Sus trabajos de crítica e investigación musical son muy interesantes para la reconstrucción de la historia artística española. Toda su obra musicográfica se halla repartida en artículos de revistas y periódicos profesionales, sobre todo en *Música Sacro-Hispana,* desde 1914 a 1923, y *España Sacro-Musical,* desde 1930 hasta la actualidad, donde han aparecido valiosos trabajos suyos en los cuales ha aportado noticias inéditas sobre figuras de músicos muy interesantes de los siglos XVII y XVIII. Tiene en preparación un amplio estudio sobre Antonio de Yanguas, compositor del siglo XVIII, en torno del cual bosqueja la evolución de toda la música religiosa de aquella época, tan trascendental por sus etapas renovadoras y tan desconocida en la parte española. Entre los músicos tratados por

Artero más extensamente, se cuentan Vivanco, Micieses, Yanguas, Fernando Silvestre, etc., de cuyos bocetos biográficos publicados en *España Sacro-Musical* y estudio crítico de sus obras ha podido entresacarse el material preciso para la formación biográfica de dichos maestros del pasado que permanecían ignorados. El maestro Artero también ha trabajado entusiásticamente en formaciones de corales religiosos de Comillas y Salamanca y ha tomado parte en numerosas conferencias y Congresos, como los de Vitoria, Lieja, Siena, etc., luciendo en todos ellos sus grandes dotes culturales y de hábil conferenciante.

El eminente compositor y musicógrafo Federico Olmeda nació en Burgo de Osma en 1865 y murió en Madrid en 1909. Desempeñó cargos de maestro de Capilla en Tudela (Navarra) y Burgos, llegando a dar un gran impulso a la vida musical de esta última capital. Compuso un gran número de obras de concierto y religiosas, y defendió con entusiasmo la implantación del *Motu proprio* cuando éste apareció. Sus principales obras en este aspecto son : *Pío X y el canto romano* (1904) y Comentario sobre el *Motu proprio* (Burgos, 1904).

El religioso agustino y sabio investigador musicógrafo Luis Villalba nació en Valladolid en 1873 y murió en Madrid en 1921. Sus principales trabajos los dedicó al estudio del género popular hispano de los siglos XV y XVI y a la transcripción de *Cantigas de Alfonso el Sabio*. Fué maestro de Capilla del Monasterio de El Escorial, donde también desempeñó la cátedra de historia y retórica en el Colegio de Alfonso XII. Publicó diversas

obras literarias sobre música de cámara española, estéticas musicales, y algunos estudios biográficos de compositores españoles, además de una Antología de organistas y una historia del órgano español. Como compositor, practicó también los géneros religioso, popular y de cámara.

El musicógrafo Rafael Mitjana nació en Málaga en 1869 y murió en Estocolmo en 1921. Hizo amplios e interesantes estudios sobre música española antigua, ocupándose infinidad de veces de temas religiosos que investigó principalmente. Perteneció al cuerpo diplomático y ello le permitió estudiar los grandes archivos de música extranjeros, colaborando también en las principales revistas musicales del mundo. El género religioso lo trató especialmente en sus obras : *Discantos y contrapuntos, Francisco Soto de Langa, El maestro Rodríguez de Ledesma y don Fernando de las Infantas, teólogo y músico.* De este último compositor fué Mitjana uno de los principales historiadores.

Uno de los más insignes musicógrafos de la actualidad es Eduardo López Chavarri. Nació en Valencia en 1881. Gran conocedor de los procedimientos teóricos de Riemann, fué el primero que implantó en España las doctrinas del sabio alemán. La figura del maestro Chavarri se destaca potente en la musicografía española de hoy, y es, en realidad y por la totalidad de su obra, el verdadero sucesor de Pedrell, del que fué discípulo. Es también compositor de fino estilo y característicamente español, ocupando en este aspecto uno de los principales lugares en nuestro actual género sinfónico.

Su producción literaria sobre música es vastísima y toda ella interesante en extremo. Su obra más importante es la *Historia de la Música* (Barcelona, 1914), la cual ha sido en España durante muchos años la obra obligada para estudios musicales. Tiene diversos trabajos que versan sobre todos los aspectos de la teoría musical, solfeo, composición, instrumentación, etc., y numerosas traducciones extranjeras de monografías y otros estudios.

En esta Colección Labor tiene también publicado un interesante estudio sobre música popular hispana.

El género religioso lo ha tratado maravillosamente, aunque con brevedad, en su *Historia de la Música*, haciendo muy interesantes investigaciones sobre compositores españoles de épocas pasadas. Desempeña actualmente la cátedra de Historia de la Música y Estética en el Conservatorio de Valencia y también practica mucho la divulgación cultural de la música por medio de conferencias y artículos de prensa, siendo uno de los que más han dado a conocer la música española en el extranjero.

Joaquín Turina es un destacado compositor de género sinfónico español. Nació en Sevilla en 1882. Practica la crítica musical en el diario *El Debate* de Madrid y es también interesante musicógrafo, especialmente en su *Enciclopedia abreviada de la Música*, en la cual trata del canto gregoriano y la música polifónica, siguiendo el plan de su maestro Vincent d'Indy. En su obra citada aparecen muy bien tratados estos dos aspectos religiosos, debido a la severa enseñanza que

de ellos se hace en la *Schola Cantorum* de París, de la que el maestro Turina fué discípulo, aunque su obra aparece enfocada principalmente hacia los análisis de épocas más modernas, donde el género religioso tiene escasa importancia. Es profesor de Composición del Conservatorio Nacional.

Es de suma importancia para la musicografía religiosa la investigación hecha por el eminente compositor Oscar Esplá (nació en Alicante en 1889) al restaurar la música del *Misterio de Elche* (1924), único drama litúrgico-popular que se conserva completo con sus auténticos ritos medievales. Su título es *Tránsit y Assumpsió de Nostra Señora* y celébrase tradicionalmente en la iglesia de Santa María de Elche los días 14 y 15 de agosto. Es una representación escénica que adopta la forma de los antiguos *Misterios* (1), cuyo texto literario actual (puesto en música por entero) data de 1639, pero está tomado de un manuscrito anterior al siglo XII. La parte musical, casi toda ella polifónica, proviene de un Códice del siglo XVI, que fué copiado en 1709, siendo sus autores los maestros polifonistas Juan Ginés Pérez, Antonio de Ribera y Luis Vich. También existen en la obra trozos monódicos que no son de estilo polifónico y que parece contienen reminiscencias mozárabes. A esta parte musical se le denomina *Consueta* y está constituída por solos, dúos, tríos y coros. De estos últimos

---

(1) Representaciones escénicas tomadas de asuntos sagrados que se practicaron en los templos de la Edad Media. Utilizáronse en ellas los idiomas vulgares como medio más eficaz para divulgar la Liturgia religiosa.

es el de más elevado valor musical la escena *del motín de los judíos,* que posee absoluta expresión artística y un colorido netamente español. Ésta es, a grandes rasgos, la música del famoso *Misterio de Elche,* que Esplá ha conseguido sacar a la luz, salvando así de segura pérdida un documento de gran valor artístico que contiene trozos melódicos de extrañas reminiscencias orientales y coros polifónicos que conmueven por su grandeza austera y profunda.

Los estudios oficiales de Historia de la Música y Estética que se cursan en el Conservatorio Nacional, son dirigidos por el eminente musicógrafo José Forns. Nació en Madrid en 1898. Es autor de los textos que rigen en aquel Centro sobre ambas materias. En su tratado de *Estética aplicada a la Música* (Madrid, 1927) hace un detenido estudio de la filosofía de la estética, en el que destacan las figuras de Baumgarten y Kant, los dos grandes pensadores alemanes que tan de cerca siguió el ilustre español Jaime Balmes. También trata con detenimiento la teoría acústica y las diferentes formas musicales. Y en su *Historia de la Música* (Madrid, 1927) son estudiados con especial esmero los músicos religiosos españoles del siglo XVI, que produjeron la brillante escuela polifónica.

Felipe Rubio Piqueras, organista segundo de la Catedral de Toledo, hizo varias investigaciones en el archivo de aquella iglesia, continuando las que antes había realizado en Cuenca. Tiene publicados un estudio sobre los códices mozárabes existentes en Toledo, otro sobre música y músicos toledanos, y un *Índice de Códices*

Polifónicos de la Catedral de Toledo. En esta última obra, publicada en 1925, hace un detenido inventario de las obras polifónicas que posee la Catedral Primada, que son numerosísimas y de gran valor, y hace de ellas un interesante análisis de sus diversas épocas, que permite seguir paso a paso todo el proceso de tan valiosa escuela española del arte religioso hasta el mínimo detalle.

El religioso agustino Eustaquio de Uriarte es autor de un importante *Tratado teórico-práctico de canto gregoriano*, publicado en 1891. Se distinguió en numerosas conferencias y con la publicación de artículos musicógrafos que precedieron al *Motu proprio.* Murió en 1900.

Gonzalo Castrillo es, en la actualidad, maestro de Capilla en la catedral de Palencia. Se ha dedicado especialmente a la investigación del canto popular castellano. También tiene una Antología de músicos polifónicos españoles que publicará en breve.

El notable compositor y crítico musical Antonio Noguera, de Mallorca, practicó la musicografía religiosa y especialmente la que se refiere al género popular. Murió en 1904, habiendo dejado algunas composiciones y trabajos literarios de importancia. En el propio aspecto es digno de mención el maestro catalán Juan Llongueres.

Rafael Vich Bennassar, notable organista y musicógrafo de Felanitx (Baleares), ha trabajado con éxito la musicografía religiosa, realizando estudios sobre organistas y polifonistas españoles que han sido premiados en algunos certámenes. En la actualidad desempeña un cargo de organista en su ciudad natal.

---

13. Araiz: La Música religiosa. 408-409.

Compositores de música religiosa actual

La escuela de música religiosa de nuestros días ha alcanzado un estimable nivel: hoy existen en la Iglesia española compositores de gran valía, que han sabido dar al género religioso un esplendor que recuerda el de otras épocas pasadas en que los músicos españoles destacaban en el mundo.

Estos compositores, alejados en cierto modo de todo, se han ocupado, más que otra cosa, de consolidar su preparación técnica en forma que les permitiera realizar una obra de perfección absoluta.

Siempre ha sido muy riguroso el plan de estudios de un músico eclesiástico. En las escolanías de las catedrales, de donde han salido muchos de ellos y gran parte de los compositores seglares, se ha conservado, generalmente, un sistema de enseñanza muy severo: este hecho, indudablemente, tiene que surtir efectos beneficiosos, ya que lo necesario en la carrera del compositor es una sólida preparación escolar para que, en el momento de verse sacudido por influencias de escuelas más o menos deslumbrantes, pueda contar con un criterio propio y adecuado para el análisis.

Los elementos técnicos, constitutivos de la escuela española de hoy, han sido: en el régimen escolar, pri-

meramente los tratados de Armonía y Composición de Eslava, que fueron durante muchos años el único bagaje de las academias, y después, el tratado de Arín y Fontanilla, que en unión de innumerables tratados extranjeros han permitido realizar una labor escolar más perfecta.

En el terreno analítico, han sido muy fecundas las influencias de la Polifonía, el Clasicismo y el Romanticismo. De las épocas clásica y romántica se han destacado esencialmente para influir en las escuelas religiosas de todos los países, las excelsas figuras de Bach y Wagner. Bach, porque su estilo ha servido perfectamente a la música religiosa, donde tanto se practican los géneros fugados y orgánicos con reminiscencias polifónicas ; Wagner, porque de él han surgido en rigor todas las escuelas modernas.

Otra influencia notable ha sido la de la escuela didáctica de Vincent d'Indy (1851-1931), que a su vez representa el estilo de César Franck (1822-1890), muy prolífico en obras orgánicas y religiosas de severa construcción armónica. Vincent d'Indy ha realizado con Bordes y A. Guilmant una muy útil labor de enseñanza al frente de la *Schola Cantorum*, academia musical de París, en la cual se estudian con especial esmero el canto gregoriano, la polifonía y las formas clásicas. La escuela Franck-d'Indy puede decirse que se orienta en el pasado, y muy especialmente en el género religioso.

También el colorido especial de la escuela rusa se ha reflejado algo en la actual música religiosa, especialmente a través de Lorenzo Perosi (1872), abate italiano,

cuyas obras están muy divulgadas por España y son tenidas en grande estima por su fácil comprensión y grandes cualidades efectistas. En realidad, esta escuela no resiste un severo análisis, y todo su valor se concentra en los efectos auditivos, los cuales, como es sabido, producen siempre un efecto negativo cuando se comparan con obras de verdadero mérito.

Del estilo llamado *impresionista* han llegado algunos destellos a la música religiosa actual, debido a que muchos de los compositores de iglesia han cultivado también el género sinfónico, y puede decirse que la mayoría de los músicos españoles de hoy, en este género, han sentido un gran entusiasmo por la figura de Debussy (1862-1918), el compositor francés que mejor representa dicho estilo. Pero aunque para nosotros tiene la música de Debussy un especial encanto, creemos que su personalidad se diferencia de las otras escuelas anteriores a él, no por sus procedimientos técnicos, que, en realidad, no ofrecen nada nuevo, sino más bien por una diferente manera de concebir el arte, propia de aquella época (final del siglo XIX), en que en París se pusieron en boga las ideas estéticas «modernistas» que en música produjeron una especie de *nuevo romanticismo* opuesto completamente a todo lo que significase desarrollo temático y a las grandes construcciones arquitectónicas propias de un Wagner o de un César Franck: algo análogo a lo que anteriormente había sucedido con los *románticos* de principios del siglo XIX, en oposición al género clásico de Beethoven.

Por otra parte, el estilo de Debussy, lo mismo que la moderna escuela alemana y la vienesa de Schoenberg (1874), tienen condiciones poco adecuadas para las formas vocales que se practican en la música de iglesia por el copioso uso que hacen del cromatismo y por su poca estabilidad tonal básica. Aunque en todas estas escuelas se escriben obras corales en forma de *capella* (voces solas) y *lieder* (canciones), aquí las voces aparecen tratadas dentro de los procedimientos orquestales, de lo cual se ha formado una moderna *polifonía* llamada *armónica*. Estas características de las modernas escuelas no son, a juicio nuestro, adecuadas, por ahora, para que entren a formar parte de la música religiosa, en la cual todavía tienen una base muy sólida las reminiscencias de la polifonía del siglo XVI.

Ofrecemos a continuación, en forma de noticias biográficas, un cuadro del estado actual de los estudios de música religiosa en España y de sus más destacados cultivadores, entre los cuales figuran:

Domingo Mas y Serracant. Nació este maestro en Barcelona el año 1866, siendo infante de la Catedral Basílica y más tarde maestro de la escolanía. Ha sido discípulo de los maestros Marraco y Ferrer, Candi (órgano), Bau (piano), Balart, Pedrell y Morera (armonía, contrapunto, fuga e instrumentación). Ha sido organista de San Agustín, de Barcelona, y desde 1895 viene ejerciendo el cargo de maestro de Capilla de San Pedro de las Puellas, de la misma ciudad, y durante muchísimos años organista de los PP. Jesuítas. Es autor de numerosísimas obras musicales que le han

valido valiosos premios y distinciones, consagrándole como una de las más prestigiosas y simpáticas figuras de la restauración musical religiosa española ; adelantóse a la publicación del célebre *Motu proprio* de Pío X, y es uno de los pocos compositores que, al venir la citada reforma, no ha tenido que variar en nada sus obras musicales ni sus procedimientos de composición. Es vocal de la Comisión Diocesana de Música Sagrada. Hasta ahora había tenido a su cargo la dirección musical de las prestigiosas revistas : *Revista Parroquial de Música Sagrada* (en catalán) y *España Sacro-Musical* (en castellano) : en la primera de esas revistas publicó un admirable *Cançoner parroquial.* Su producción es muy extensa en todos los campos de la actividad musical, pero es más pródiga su producción de carácter religioso, por concentrar en este aspecto casi toda su labor artística. Entre sus obras de iglesia hay varias *Misas* de *Gloria* y de *Requiem, Motetes, Responsorios, Te Deums, Letrillas,* etc., a tres, cuatro, cinco y seis voces iguales e instrumentos de cuerda, las más, y algunas para coros solos y gran orquesta.

Su estilo se forma tomando como base esencial la médula gregoriana. En muchas de sus obras religiosas aparece el coral gregoriano enriquecido por un sutil ropaje contrapuntístico que le sirve de encantador realce. El contrapunto adquiere muchas veces, en las obras del maestro Mas y Serracant, ese aspecto de polifonía instrumental que creó Wagner y que ha sido conservado desde el renacimiento originado por el genio de Leipzig a través de todas las escuelas neopolifónicas.

En este estilo revelador de su sólida técnica posee la música de este maestro un especial atractivo expresivista que le coloca entre los más eminentes compositores religiosos de la actualidad española.

Miguel Arnaudas nació en Alagón (Zaragoza) en 1869 y murió en Zaragoza en 1935. En su niñez, fué infante del Pilar, donde echó las bases de una sólida enseñanza musical bajo la dirección del maestro Prádanos y el organista Faura, primero, y después con el eminente pedagogo maestro de Capilla Antonio Lozano, quien, viendo la disposición en que nuestro biografiado se hallaba, tomó con especial interés su educación artística que completó con todos los estudios de Armonía y Composición.

Durante el verano de 1886 y trabajando aún en los estudios del contrapunto y de la fuga, previo algún conocimiento de las formas musicales, el maestro Lozano obligó a su discípulo a probar ya sus fuerzas en la composición, mandándole escribir una *Salve* para cuatro voces y órgano que aquel maestro corrigió e instrumentó, ejecutándose poco después.

En 1889 fué nombrado segundo organista del templo del Pilar, cargo para el que estaba muy bien preparado por su maestro Faura y por los buenos consejos que también había recibido del ilustre organista de la Seo, Francisco Anel. En 1891 opositó al beneficio de maestro de Capilla y organista en la catedral de Ávila, con ejercicios propios de ambos cargos, y aun cuando obtuvo el primer lugar en la censura sobre sus dos contrincantes, no fué nombrado, según se le aseguró, por su escasa edad para ordenarse de presbítero. Habiendo

recibido ya la confirmación y primera tonsura, opositó este mismo año a la plaza de organista de la catedral de Salamanca y, una vez allí, fué ordenado presbítero, cantando la primera Misa en el Seminario el 1.º de enero de 1893. En abril de 1896 opositó al cargo de maestro de Capilla de la Seo de Zaragoza, obteniendo el primer lugar entre los opositores con notable ventaja. Posesionado de ese beneficio, se dedicó con todo interés al cumplimiento de sus obligaciones, en el que nunca cejó y por lo cual mereció siempre el aplauso y la estimación de sus prelados y del Cabildo. En 1908 opositó a la plaza de profesor de Música de la Escuela Normal de Maestros de Zaragoza, la que obtuvo por unánime votación y desde entonces vino desempeñando. En este mismo año fué nombrado profesor de la Escuela de Música de la misma capital, cuyo claustro de profesores le elevó al cargo de director en 1914.

Su temperamento, en extremo laborioso, le hizo hallar siempre tiempo, ya para la composición de gran número de obras, como para el estudio de obras didácticas y de las composiciones de los clásicos polifonistas, muchas de las cuales ha transcrito a notación moderna y en partitura con ese fin; para escribir (en colaboración) obras teóricas; para escribir artículos de crítica musical y hasta para recoger en penosas peregrinaciones por multitud de pueblos aragoneses muchos cantos populares de la región que se hallaban olvidados y en grave peligro de perderse definitivamente.

Su constante falta de salud fué agravada por el arduo trabajo mental a que se entregaba, y para proporcionarle

algún descanso le fué cambiado el beneficio de maestro de la Seo por otro de gracia, en el Pilar, en el año 1919.

La lista de sus obras, casi todas pertenecientes al género religioso, es muy extensa, a pesar de haber hecho desaparecer muchísimas, especialmente de las correspondientes a sus primeros años de compositor.

Su estilo como compositor religioso está principalmente enfocado, sobre todo en su última época, hacia la severidad polifónica de la escuela aragonesa que el maestro Arnaudas tan de cerca ha vivido y saboreado. Su técnica responde a una fuerte complexión básica que le ha permitido ahondar en las profundidades contrapuntísticas, de las que tan maravillosas muestras se guardan en el archivo de Zaragoza.

Arturo Saco del Valle. Compositor y director de orquesta. Nació en Gerona en 1869 y murió en Madrid en 1932. Estudió en el Conservatorio de Madrid y más tarde recibió lecciones del maestro Mancinelli.

Desde 1914 fué profesor del Conservatorio Nacional y director de la Real Capilla de Música, para cuyo archivo compuso una copiosa colección de obras religiosas. Su estilo se mantiene dentro de un severo plan algo escolar, influenciado por el período clásico italiano del siglo XIX. Esta influencia se debe a la familiarización que el maestro Saco del Valle ha tenido con el género operístico en sus constantes actividades como director de orquesta. Tal afición también pudo observársele al crear la *Orquesta clásica* con el objeto de practicar un género en el cual se encierra todo el preciosismo del siglo XVIII.

Eduardo Torres nació en Albaida (Valencia) en 1872 y murió en Sevilla en 1937. Recibió su primera educación musical del P. Guzmán, que por entonces era maestro de Capilla en la catedral de Valencia. Más tarde amplió los estudios con el maestro Salvador Giner. En 1897 era maestro de Capilla de la catedral de Tortosa, y desde 1910 ocupó el mismo cargo en la catedral de Sevilla. Su producción de música religiosa es vastísima y ha sido editada por Erviti, Dotesio y Orfeo Tracio, en España, y por la Edición Nacional belga de Bruselas, y Church de Cincinnati (E. U.). Fué fundador y director técnico de la *Orquesta Bética de Cámara*, la que con Ernesto Halffter dirigió secundando los deseos del maestro Falla, alma de la misma. Este maestro tuvo, dentro del género religioso, gran predilección por las obras de órgano, y en ellas ha realizado gran parte de su producción musical. También ha escrito muchas obras corales que son tenidas en grande estima en todas las Capillas musicales de la actualidad. Fué el maestro Torres uno de los primeros cultivadores del género moderno en la iglesia y ha luchado acendradamente contra la poca costumbre que tienen los auditorios religiosos de oír las disonancias propias de las escuelas de Debussy y Ravel. Consecuencia de esta lucha ha sido que él haya refrenado algo en muchas de sus composiciones los sinceros ímpetus que en su inspiración le llevaban hacia las más altas cumbres. Ateniéndose a la realidad, ingrata a veces, tiene el artista que mantenerse dentro del medio ambiente que le rodea, y no puede dejar volar su imaginación con la libertad deseada; por eso el maestro Torres

debe fama a las obras que no son, precisamente, su mejor producción. En ellas, aunque se conserva puro el sello de la expresividad, que es la mayor riqueza en el arte (y sobre todo el religioso, que debe ser la máxima expresión), se observa cierto grado de recato como si el artista no diera plena libertad a su voz ante el temor de hablar en un lenguaje demasiado incomprensivo. Considerando el arte de Torres en su máximo apogeo, son para nosotros obras de suma importancia sus tres *Motetes al Sagrado Corazón de Jesús*, para dos voces y órgano, y su *Ofertorio y Plegaria*, para órgano, porque en ellas se une a la dificilísima técnica del arte moderno la más pura y mística expresión que el género religioso exige. En estas condiciones, este maestro es de los que constituyen el grupo (algo discutido a veces) de compositores avanzados en la actual escuela española.

José Cumellas Ribó nació en Barcelona el año 1875. Hizo sus estudios de Piano, Órgano, Armonía, Composición y Fuga con los profesores Costa Nogueras, Enrique Granados, Sánchez Gavagnach, Antonio Nicolau y Eusebio Daniel. En su ciudad natal ha desempeñado cargos de maestro de Capilla y organista, en las iglesias de San Felipe de Neri (Gracia) y Nuestra Señora de Pompeya de los RR. PP. Capuchinos, siendo también profesor de las escuelas musicales del Pensionado de los PP. Jesuítas de Sarriá. Su labor de composición musical es vastísima. Lo mismo en el género profano que en el religioso figuran sus obras en los repertorios del «Orfeó Catalá» y otras agrupaciones corales, siendo también muy ejecutadas sus composiciones religiosas,

tanto orgánicas como corales, en todas las iglesias españolas. Su música de iglesia posee las buenas cualidades de la escuela española actual y sabe hacerse destacar en perfectas expresiones del arte, que son siempre de inestimable valor en el género religioso, ya que éste, especialmente desde el *Motu proprio* de Pío X, requiere el máximo esfuerzo hacia las fórmulas de más pura sencillez y de humildad beatífica.

Jesús Sancho Marraco nació en 1879 en La Garriga (Barcelona). En 1890 es monaguillo de coro de la catedral de Barcelona, en 1895 fué nombrado organista, y desde 1907 es maestro de Capilla de la iglesia de San Agustín de Barcelona, cargos que desempeña en la actualidad. En 1912 fué nombrado censor de la Asociación Ceciliana Española. Destacóse su figura el mismo año en el Congreso de Música Religiosa celebrado en Barcelona, con su obra ejemplo *In medio Ecclesias*, que hizo gran impresión. Desde 1932 es vocal de la Comisión Diocesana de Música Religiosa. En 1923 fué nombrado maestro de Capilla de la catedral de Barcelona. Colaboró con el P. Otaño en la *Antología Orgánica Práctica* y con el Abbé Joubert en varias de sus antologías publicadas en París. También colaboró en la gran Antología de obras religiosas del P. González; en la de G. N. Bruño de Lembeck-les-Hall, de Bélgica; en la del maestro Fernand Maived, de Lieja, y en la de Diebold, de Leipzig. Y también en un método de solfeo superior, publicado en París. La música de este maestro posee todas las cualidades de belleza y de técnica indispensables en la obra artística. Su estilo es eminente-

mente polifónico : siguiendo la huella de aquellos excelsos maestros españoles del siglo XVI, aparece en su obra un sutil tejido contrapuntístico que, no desperdiciando los progresos de las escuelas de armonía actual, tiene siempre la encantadora sencillez de la oración dirigida al altar. A través de la trama polifónica se desprende en la música del maestro Sancho Marraco una substancia armónica basada en los acordes de retardo y apoyatura que, sin ser objeto principal de su técnica, da a sus contrapuntos una gran riqueza en el expresivo conjunto de las voces. Por otra parte, la seráfica dulzura que impera en sus obras no es abandonada ni en aquellos fragmentos en que la enrevesada técnica fuguística parece que había de arrastrar al compositor hacia los jeroglíficos meramente intelectuales. El estilo de este maestro viene a resumir el conjunto de la vieja escuela de contrapunto con toda su expresión y la riqueza de la armonía actual. Estas cualidades le colocan en un lugar muy destacado de la moderna escuela española de compositores religiosos.

Conrado del Campo nació en Madrid en 1879. Estudió en el Conservatorio de su ciudad natal, obteniendo el primer premio de Composición. Es una de las personalidades más salientes de la actual escuela española. Su música religiosa es de un estilo severísimo y de fuerte técnica moderna, siguiendo la ruta que iniciaron los actuales sinfonistas alemanes. En ella se percibe también la admiración que este maestro siente por el estilo polifónico, pues sus obras están concebidas siempre en un amplio plan conjuntivista. Entre su produc-

ción religiosa, tiene innumerables Motetes y Misas polifónicas y de gran orquesta con coros, siendo todas ellas reveladoras de su potente técnica, que como compositor habituado al análisis, ha sabido crearse con un estilo propio irreprochable y de altísimo vuelo. Es, en la actualidad, catedrático de Composición en el Conservatorio de Madrid, y en este puesto realiza una magnífica labor pedagógica que nada tiene que envidiar a las de otros Conservatorios europeos y que ha sido elogiadísima por la crítica profesional extranjera, y muy especialmente por el famoso compositor alemán Ricardo Strauss, quien siente por el maestro del Campo una ferviente admiración. También ha sido uno de los principales colaboradores del tratado de Armonía que la Sociedad Editora «Didáctico Musical» viene preparando como texto oficial para el Conservatorio de Madrid.

Nemesio Otaño nació en Azcoitia (Guipúzcoa) en 1880. En 1896 ingresó en la Compañía de Jesús y fué seguidamente nombrado organista de la Basílica de Loyola. Desde entonces alterna con los severos estudios teológicos un régimen de perfección artística bajo la dirección de los organistas vascos Eleizagaray (tío y sobrino) y principalmente a base del estudio analítico de las grandes obras musicales. Su labor en esta época sólo se traduce en ensayos que resultan muy penosos al futuro maestro por no disfrutar de una salud plena y por agobiador trabajo profesional que, como pianista, organista y director de coro, le ocupa toda su actividad. En 1903 va destinado a Valladolid y allí consigue organi-

zar más reposadamente sus estudios musicales, principalmente dirigidos por los maestros Arregui y Goicoechea. También por esta época siente la influencia del maestro Pedrell, quien le inicia en estudios de musicología y en investigaciones folklóricas, para las que después demuestra especial vocación. En 1904, a raíz del renacimiento gregoriano originado por el *Motu proprio* de Pío X, el maestro Otaño siente ansias de conocer a fondo el maravilloso canto de la antigua Iglesia romana, y para conseguir plenamente ese deseo se traslada a Silos, en donde, bajo las bóvedas benedictinas y en el encantador recogimiento monacal, saborea el néctar de aquellos cantos puros que se elevan hacia Dios y cuya más rica esencia derramábase por todo el mundo cristiano. En estas condiciones de perfecta asimilación intelectual en todos los ramos del arte y la ciencia musicales, la personalidad artística del maestro Otaño va adquiriendo grandes vuelos, lo mismo como compositor que como teórico, musicólogo e investigador.

Es requerido para presidir Congresos y Revistas musicales, para redactar reglamentos diocesanos y para organizar asociaciones corales y religiosas. Lo mismo en España que en el extranjero, son muy apreciadas sus grandes dotes de conferenciante y hábil polemista, que han hecho de él una figura eminente en la musicología mundial moderna. Sus muchas actividades como director de conjuntos musicales le han dado también gran fama, y esto, unido a los incesantes trabajos analíticos que realiza, le ha proporcionado un conocimiento

profundo de todas las escuelas y estilos antiguos y modernos, haciendo que no exista para él secreto alguno en las técnicas de los grandes compositores de todas las épocas. Así, en su producción musical, puede observarse una continua transformación que camina con paso firme hacia un ideal preciso muy propio de espíritus privilegiados. Sus obras contienen las esencias artísticas que han animado a las fórmulas musicales de todas las épocas con características propias de cada estilo, desde la sencilla melodía gregoriana a las complicadas técnicas de las escuelas impresionistas. Pero todos los tecnicismos adquiridos por esa influencia asimilada han sido elaborados después por el P. Otaño bajo un sistema personalísimo de expresión y tecnicismo que le han colocado a la máxima altura entre los grandes compositores españoles de la actualidad. Sus obras han sido profusamente editadas, tanto didácticas como musicales, por varias casas españolas y extranjeras, por lo cual aparece muy divulgada su producción que abarca todos los géneros.

José M.ª Beobide. Nació en Zumaya (Guipúzcoa) en 1882. Hizo sus primeros estudios musicales con los maestros Galparsoro y Trueba. Después, en el Conservatorio Nacional, fué alumno de Llanos, Grajal y Fontanilla en solfeo, piano y armonía, respectivamente. Luego cursó composición con Rodoreda. La enseñanza más eficaz fué la obtenida de los maestros Llanos y Trueba. A los 18 años de edad marchó a Quito (Ecuador) y allí residió cinco años, siendo profesor del Conservatorio Nacional y organista de los PP. Jesuítas. Al regre-

sar a España, fué nombrado profesor de Música del Colegio de El Escorial, y posteriormente fué organista de Burgos.

En el Congreso de música religiosa de Sevilla obtuvo, en unión del maestro Lambert, el primer premio en la sección de música orgánica por un Ofertorio cromático. En el concurso de la Biblioteca Sacro-Musical de Alier, fundada por Pedrell, obtuvo igualmente el primer premio por una Misa a tres voces. Diferentes casas norteamericanas, alemanas y francesas han editado obras orgánicas del maestro Beobide. Las editadas en los Estados Unidos están registradas para órganos americanos por los maestros Durst, director del Conservatorio de Cincinnati; Dickinson, organista de la gran Sinagoga de Nueva York, y el maestro Williams. En las grandes Antologías orgánicas de Senant (París) y de Otto Gauss de la Universidad de Yale (E. U.) han aparecido sus obras orgánicas y se ha estudiado su estilo. Este maestro, autor de numerosas obras profanas y religiosas, se ha dedicado, especialmente en este último sector, a las obras orgánicas, por dominar plenamente la técnica de este instrumento. Sus obras, escritas en un estilo refinadísimo, revelan una gran solidez de técnica orientada en cierto modo hacia la escuela de órgano francesa del siglo XIX. La armonía constituye en el maestro Beobide el principal elemento de sus composiciones, adquiriendo a veces una intensidad vigorosa en lo técnico, circunstancia que especialmente se destaca en el aspecto modulativo, en el cual emplea muy profusamente el género cromático.

Tiene varias fugas realizadas en el plan rigurosamente escolar que se desprende de las teorías de Dubois y Gedalge, plan que ha servido para desarrollar el género fugado de la mayoría de los grandes organistas franceses y españoles de la actualidad. Tiene también Ofertorios para órgano, construídos con mayores amplitudes armónicas, que descubren un refinado tecnicismo de abundante riqueza cromática. En este aspecto destaca la figura del maestro Beobide como uno de los más eminentes compositores del género orgánico español actual.

Juan B. Lambert, compositor y maestro director, nacido en Barcelona en 1884. Estudió con los maestros Pellicer y Morera, y distinguióse tempranamente como hábil compositor, tanto en el género religioso como en el teatral. Entre su numerosa producción figuran varias Misas, Motetes y diversas composiciones para órgano y canto. También ha ejercido el profesorado, dirigido orquestas y bandas y, recientemente, en reñido concurso, el Ayuntamiento de Barcelona le ha confiado la Dirección de su Escuela Municipal de Música.

Salvador Azara nació en Fuentes de Ebro (Zaragoza) en 1886 y murió en Zaragoza en 1934; estudió Armonía y Composición con los maestros Lozano y Arnaudas. Después de terminados sus estudios eclesiásticos, fué organista en La Almunia y, posteriormente, maestro de canto gregoriano del Pilar de Zaragoza. En 1919 obtuvo por oposición la plaza de maestro de Capilla de la Seo, y en 1931 fué nombrado director del Conservatorio Aragonés. Desde 1919 compuso un gran número de obras religiosas al mismo tiempo que siguió traba-

jando en su habitual labor sinfónica. La música del maestro Azara, lo mismo sinfónica que religiosa, está hecha en un severísimo estilo armónico, en el que predomina el cromatismo. El acorde alterado es la base esencial de su sistema, y del tejido armónico vertical de sus obras se desprende un cierto sentido contrapuntístico de horizontalidad que le hace aparecer como un polifonista ultramoderno.

Este maestro es de los que con mayor claridad acusan un estilo propio. Las influencias en él han podido, en todo caso, servirle para llegar a la culminación de su sistema propio, pero jamás han sido la finalidad de su ideal artístico.

Gran conocedor de las técnicas polifónicas y de las habilidades escolares, no hay obra suya en que no impere la idea o el diseño imitativo, habiendo practicado también en sus composiciones, numerosas fugas a cuatro y ocho voces. La riqueza armónica que siempre en él predomina, tiene unas veces encantadores contornos de sutilidad cromática y adquiere otras la firmeza rígida propia de un coral de Bach, con armonizaciones policromáticas. Como consecuencia imprescindible del acorde alterado, aparecen sus cadencias en perpetua resolución excepcional, aunque estas resoluciones excepcionales, que en realidad no existen, no sean otra cosa que una ficción enarmónica (sabido es que la resolución excepcional posee un fondo enarmónico, aunque aparentemente no exista, que es el lazo de unión entre dos acordes o tonalidades muy alejadas entre sí). Este sencillo procedimiento, que ya fué practicado en la antigua

teoría de Eslava, puede surtir efectos maravillosos empleando acordes de mayor riqueza armónica, y éste es uno de los rasgos característicos en la armonización del maestro Azara.

Otro rasgo característico de su estilo es el hábil empleo del ritmo en la construcción conjuntiva de sus partituras. Como todo artista que busca el arte en el pleno conjunto, se preocupa mucho de hacer un buen reparto en la arquitectura sonora. Esta cualidad, que era propia de los polifonistas, dejó de tenerse en cuenta durante la funesta época del siglo XVIII, en que predominó el virtuosismo, y hace falta no olvidarla en la buena música de hoy que camina abiertamente hacia el pleno resurgimiento polifónico, esto es, hacia el conjunto.

Entre la obra producida por Azara, destácase su *Ofertorio a San Valero*, *Álbum de ofertorios* para órgano, *Himno a Santa Cecilia* y, especialmente, su grandioso *Miserere* para seis voces y orquesta. Este *Miserere* es una de las páginas más valiosas del moderno oratorio religioso. Está concebido todo él con una depurada visión artística que refleja en cada uno de sus momentos, con estética insuperable, toda la verdad expresiva del magno poema místico. En cuanto a sus diversos aspectos de tecnicismo, en él se hallan contenidos todos los recursos de la composición musical, desde la sencilla melodía levemente acompañada por transparentes sonoridades hasta la complicada fuga compuesta a ocho voces reales y orquesta, en la cual contienen las dos familias (vocal y orquestal) sus motivos y contramotivos diferentes, siendo en realidad una doble fuga,

puesto que una de ellas va dicha por las voces y la otra por la orquesta.

También tiene este maestro numerosas obras sinfónicas y teatrales.

Jesús Guridi nació en Vitoria el año 1886. Desde niño vivió en un ambiente favorable al arte por pertenecer a una ilustre familia de músicos. Después de los primeros estudios hechos en su ciudad natal, se trasladó a París en 1903 y allí concurrió a las clases musicales de la célebre *Schola Cantorum* durante dos años. En 1908 fué a perfeccionar los estudios de instrumentación al Conservatorio de Colonia bajo los sabios consejos del maestro Weitzel.

Cuando ya el maestro se sintió firme en su arte y hubo saciado enteramente el afán de estudiar las escuelas y estilos que destacaban en el mundo, fijó su residencia definitiva en Bilbao, donde al poco tiempo llegó a ocupar los puestos más encumbrados de la actividad musical. Fué director de la Sociedad coral, organista de la Basílica de Santiago y actualmente profesor del Conservatorio de Madrid.

El maestro Guridi es una figura ilustre entre los compositores españoles de todos los géneros. En el sinfónico, es autor de numerosas obras hechas en estilo moderno, que han adquirido justa fama. Pero donde quizá aparece su estilo más claramente dibujado, es en la canción popular vasca, de la cual es hoy uno de los mejores intérpretes.

Su profesión como músico de iglesia, pues es uno de los mejores organistas españoles de la actualidad,

le ha estimulado a hacer una vasta colección de composiciones religiosas, las cuales aparecen algo alejadas de su primer estilo sinfónico, en el cual aparecían atrevidos destellos de influencias modernas, por acercarse más a su otro estilo posterior, en el cual ha claudicado levemente de sus ideas artísticas ante la ingrata realidad de los públicos teatrales. Esta prosaica realidad que no entiende de artes depuradas, le ha movido a contener sus ímpetus creadores para los cuales poseía tan sólida preparación, y especialmente al hacer sus últimas producciones teatrales, ha modificado su estilo primitivo, dirigiendo sus composiciones hacia la claridad y fórmulas sencillas y atrayentes. Pero como buen poseedor de una técnica irreprochable, ha sabido darle a este posterior estilo suyo, que es el más frecuentemente utilizado por la generalidad de los compositores, una gracia exquisita, propia solamente de artistas de sólida técnica y espíritu refinado.

Antonio Massana (Padre, S. J.), maestro de capilla y compositor catalán, nacido en Barcelona en 1890. Discípulo de Mas y Serracant, Pedrell, Morera y otros, al ingresar en la Compañía de Jesús desplegó una enorme actividad musical, no sólo en las solemnidades del culto religioso sino además en sesiones líricas vocales y orquestales. Dotado de alta cultura, excelente técnica y sin que le arredren las corrientes más modernas, ha compuesto con asombrosa fecundidad gran número de Misas, Himnos, Rosarios, etc. También se ha distinguido en obras de concierto, produciendo composiciones para piano, canto y orquesta y llegando a escalar con éxito el género del gran Oratorio.

Norberto Almandoz nació en Astigarraga (Guipúzcoa) en 1893. Comenzó a estudiar con el organista de su villa natal Domingo San Sebastián. Más tarde continuó los estudios de Piano, Armonía, Contrapunto, Fuga y Composición bajo la dirección de los maestros Zapirain, Mocoroa y Pagola, eminentes profesores guipuzcoanos.

Ocupó el cargo de organista en el Seminario de Comillas en la época del mayor esplendor musical de este centro religioso, y allí recibió enseñanzas del eminente padre Otaño. Posteriormente fué pensionado por la Diputación de Guipúzcoa para completar sus estudios en París, donde con el maestro Eugène Cools trabajó Composición y Orquestación. Después de haber sido maestro de Capilla de Orense, opositó en 1919 a la plaza de organista primero de la catedral de Sevilla, cargo que ocupa en la actualidad y que, debido a su máximo relieve profesional, acredita a quien lo desempeña del mayor prestigio como organista. En el sitial del grandioso órgano sevillano ha podido lucir con toda plenitud el maestro Almandoz sus grandes dotes organísticas de hábil improvisador y perfecto ejecutante.

Como compositor profano, ha practicado muy hábilmente la forma folklórica vasca, y entre su vastísima producción religiosa destacan sus obras de género orgánico, y con voces, composiciones que han alcanzado gran divulgación y han sido profusamente editadas.

Su estilo es avanzado y camina abiertamente hacia la escuela impresionista que, basándose en sólidos principios armónicos, es tan peculiar de los eminentes organistas vascos.

Recapitulación

Hemos visto cómo la música religiosa revistió su forma inicial en Roma durante los primeros siglos de nuestra Era con San Gregorio, adquiriendo desde entonces el carácter de música internacional que hoy tiene, en contraposición con las labores nacionalistas de San Ambrosio (rito milanés) y San Isidoro y sus seguidores (rito mozárabe), que vivieron independientes de la influencia romana.

El canto gregoriano, al expansionarse por Europa, toma dos direcciones: una hacia las abadías benedictinas del Norte que con él habían de dejar paso a la escuela polifónica flamenca, y otra hacia la Galia gótica, cuyo mayor esplendor corresponde a Cluny y que con su característico fervor religioso, iniciado por Carlomagno, había de culminar después en el Cisma de Occidente.

También vimos cómo el canto gregoriano vino a España desde Cluny para sustituir con la Liturgia romana al canto mozárabe, en tiempos de Alfonso VI en Castilla.

El gregoriano que fué a parar a las célebres Abadías flamencas fué asimismo traído a España, transformado en severa escuela polifónica, cuando vinieron los pri-

meros monarcas de la Casa de Austria. Y aunque este arte fuera importado por los maestros flamencos, lo cual es un tanto dudoso, puesto que existen fragmentos polifónicos hechos en España desde el siglo XIII, siempre nos queda la satisfacción de que en nuestro suelo se hizo la más hermosa transformación que se ha realizado en el arte musical.

Ésta fué el nacimiento de la idea expresiva, o lo que es lo mismo, la primera forma musical considerada como arte. Los españoles dieron a la polifonía la suprema expresión artística, enriqueciéndola así con la vehemencia de su «sangre mora» y elevándola a la categoría de las bellas artes. Y como ellos no abandonaron tampoco las habilidades técnicas propias de la escuela flamenca que tanto dominaban, dieron una característica especial al contrapunto, en tal forma perfeccionado, que su escuela, al ser llevada por ellos a Italia en las épocas de expansión española, determinó allí el máximo apogeo de la polifonía. De este apogeo se envaneció indebidamente Palestrina durante la época del papa Marcelo II, quien hizo legislar al Concilio Tridentino en favor de su protegido.

De esta forma queda, por consiguiente, dividida la polifonía en tres épocas diferentes, representativas cada una de ellas de un estilo característico: la flamenca, que representa ahora lo internacional y cuyo concepto es esencialmente teórico; la española, de carácter expresivo, y la italiana, que puede considerarse como estilo pontificio, si bien es una recopilación de las otras dos.

Así observamos que la música religiosa que salió de Roma en tiempos de San Gregorio, sufre una transformación técnica en los Países Bajos para venir de allí a España, donde se transforma en arte, y volver, por fin, a Roma magnificada como nunca.

A su vez, el canto gregoriano había venido a España en el siglo XI a través de Cluny para desterrar el típico canto hispanovisigótico conocido por mozárabe y al cual también habíale llegado alguna influencia bizantina que a su vez la llevaba del rito milanés.

Con la polifonía puede decirse que termina la época de esplendor de la música religiosa. Por lo menos, de aquí en adelante ya no es ella la que rige con sus formas los patrones artísticos. A partir del siglo XVII la música eclesiástica no hace sino dejarse influenciar de otros géneros ajenos a ella, y perder, por lo tanto, su prístino nivel artístico. Ahora bien : la pujanza de la escuela polifónica fué tal, que todos los géneros que posteriormente han florecido surgieron más o menos directamente de ella.

Aquella escuela técnica de los Países Bajos, generada en las abadías benedictinas de la Edad Media, produjo después el portentoso estilo de Juan Sebastián Bach (utilizado en el rito evangélico) y como sucesión de éste todas las escuelas alemanas, clásica, romántica y teatral con sus diversas evoluciones de la idea artística. Y a su vez, a la época de la melodía italiana ¿qué otra fuente puede buscársele de mayor riqueza melódica que la inagotable canturia gregoriana?

Hoy, tras la influencia del neopolifonismo de Wagner, vuelve a florecer un nuevo género artístico religioso,

que, aunque tiene precedentes en el poema sinfónico moderno (por la influencia wagneriana), constituye ya un espléndido renacimiento del género religioso.

Ésta es, a grandes rasgos, la trayectoria general de la música eclesiástica. De ella nacieron las principales escuelas de la historia musical del mundo y en ella vienen a encajarse todas las manifestaciones de la música religiosa española.

Breve noticia acerca del Códice de la catedral de Calahorra (1)

Parece ser el más antiguo de los pocos que en ella quedan, a pesar de ser muchos los que figuran como existentes en los inventarios del siglo xv. A continuación ofrecemos algunas notas acerca de este Códice.

Formato. Es un volumen manuscrito en pergamino, que mide 550 mm. de largo por 370 de ancho y 100 de grueso : está formado por hermosas pieles dobladas por el medio y dispuestas en cuadernillos de cuatro pieles u ocho folios cada uno de ellos ; las páginas están escritas en letra minúscula francesa a dos columnas. Faltan varios folios al principio y en diversas partes del cuerpo, los cuales sin duda se arrancaron al ser retirado del uso del Coro Catedral en el siglo xvi, destinándose a cubiertas de libros manuscritos : así han aparecido dos folios que andan sueltos y sin numeración dentro del libro. Los folios, numerados a lápiz hace poco tiempo, son 276.

Contenido. Fols. 1-267. Contiene Homiliario sobre las dominicas, fiestas y ferias del año, comenzando por las de Adviento : por eso, sin duda, en documentos posteriores se le cita con el nombre de Libro de las Homilías. Tiene viñetas en ciertos lugares del mismo.

Fols. 267-276. Contiene un obituario ilustrado con varias notas que iban escribiéndose en el transcurso del tiempo con los sucesos que acaecían, pareciendo ser la más reciente la expulsión de los judíos de los Reinos de España, postrimero día de

---

(1) Debo a la amabilidad del doctor Fernando Bujanda las notas referentes a este interesante Códice.

julio de 1492. Siguen varios documentos muy interesantes para la iglesia de Calahorra, algunos de los cuales se han intercalado en el Homiliario en los espacios blancos que quedaban.

Autores del Códice. Constan en dos lugares del mismo :

a) En el número 7 de los documentos se leen los versos siguientes :

Hujus factores libri sunt hii seniores :
Sedis honoratae Calagurrinis aedificatae
Petrum Marcussi scribi primus ordine jussi
Qui dedit expensas large, pelles quoque tensas
In quibus illorum sunt gesta notata virorum
Qui coluere Dominum, Christique insigne tropheum
Qui Deo credunt aeque Patrhiarchae Christique colaeque
Debet honore pari Petrus Archilevita notari
Praesenti titulo cum propio rotulo
Dux reverendi cleri meruit famosus haberi
Factis perspicuis moribus ingenuis
Largus ipse satis dedit ex rebus decimatis
Magnificum pretium Codicis ad studium
Frater Girardus non est piger neque tardus
Qui tenet Ecclesiae Fabricam Sanctae Mariae
Fuit studio cujus pars maxima Codicis hujus.
Post assignati sunt fratres quivocati
Scilicet Abba Pater Foelix et Quiramus alter
Conveniunt una qui voce Joannis in una
Auxilio quorum fit opus scribendo decorum
Blasco Sacrista fuit in re commodus ista
Saepe laborando, quae deerant saepe parando.
Hic Carbonelli Petrus atque Domenico Gemelli
Sed adjutores et socii opis non inferiores
Tu Petrus Semeno numero scibere noveno
Additur his laicus super hac re largus amicus
Qui si quaeratur Petrus atque Domenico vocatus.
Praesulis hortatu Sanctii sunt ista patrata
Cujus conatu Sedes haec fuit reparata (quaeque vetusta novata)
Prosint Pôntifici Summae Deitatis amici
Martir Emeterius Comes et Celedonius ejus
Quos facit ornari cunctisque modis venerari. (Fol).

b) En el núm. 9 se lee :

Est autem liber iste scriptus et consummatus regnante ipso domino Sanctio episcopo supradicto et auxilium praestante cum omnibus clericis suis in eadem Sede manentibus quorum nomina haec sunt : Petrus Marcussius qui maximam partem precii scriptoris tribuit. Girardus operator et Sacri custos Ecclesiae. Joannes Abbas et Petrus Nazarensis. Joannes Felix. Gomicius. Petrus Carbonius. Belesius et Dominicus. Joannes Quiram. Et Petrus Semeno. (Hay raspados algunos nombres.)

Son, pues, los autores del Códice los clérigos de Santa María de Calahorra bajo la dirección del obispo don Sancho de Funes o de Aragón.

Época. Si hemos de creer a las fechas interlineadas del núm. 9, fué comenzado el año 1121 y acabado el de 1125.

Que es de la primera mitad del siglo XII, se prueba por varias razones, supuesta la autenticidad de sus autores :

1.ª Los obispos don Sancho de Grañón y su sucesor inmediato don Sancho de Funes o de Aragón, rigieron la Sede Calagurritana desde 1108 a 1143.

2.ª En el obituario del mismo Códice se señalan las fechas de defunción de los autores del mismo, según acuerdo y estatuto que habían hecho entre sí : Pedro Marcussi murió el año 1125, y Juan Quirán en el de 1148.

3.ª En los versos, escritos sin duda un poco después que el Libro, se hace relación a una reedificación de la iglesia por el obispo don Sancho. Consta por un documento que la iglesia fué destruída por una avenida del río en el año 1129.

Puede señalarse como verdadera la fecha interlineada, o sea los años 1121-1125.

Contenido musical. Pertenecen ciertamente al original las lamentaciones del Jueves, Viernes y Sábado Santos, contenidas respectivamente en los folios 160 vuelto, 164 y 168. He aquí la distribución que tienen :

Feria V *in Cena Dni.*

1.ª *Quomodo... Migravit* (Cap. I, v. 1-3).
2.ª *Viae Sion... Et egressus* (Cap. I, v. 4-6).
3.ª *Recordata est... Sordes* (Cap. I, v. 7-9).

Feria VI.

1.ª *Quomodo obtexit... Confregit* (II, 1-3).
2.ª *Tetendit... Et Disipavit* (II, 4-6).
3.ª *Tradidit in manus... Defixae sunt* (II, 7-9).

Sábado Santo.

1.ª *Quomodo obscuratum... Sed et lamiae* (IV, 1-3).
2.ª *Adhaesit... Et major* (IV, 4-6).
3.ª *Candidiores... Melius fuit* (IV, 7-9).

Folios 167-168. Con el anterior, no son del original sino añadidos al mismo. Contienen estos dos folios un juego completo de lamentaciones para los tres días referidos, pero la última lección del Sábado Santo está sustituída por la oración de Jeremías completa : dicha oración tiene una línea en medio de la notación musical, pero parece posterior a la música. Así como en la del original la notación es minúscula, en éstas es gruesa y clara.

Folios 85-86. Está en ellos la oración de Jeremías y los versos Adhaesit... Melius fuit del Cap. IV, v. 4-9. La primera notación parecida a la original está sobrerraspada en su mayor parte, habiendo otra mano escrito otra distinta : de la misma mano parece una nota marginal que dice : Octavo tono.

Folio 166. En la primera columna tiene las lecciones del Jueves. En la segunda las del Sábado, según el original, es decir, sin la oración de Jeremías.

En el espacio que queda debajo de ellas a una sola columna que ocupa toda la anchura de la página está repetida la primera del Sábado : las tres notaciones musicales son distintas.

Plan de ejercicios señalado en la oposición para proveer la vacante a un magisterio de Capilla en la Seo de Zaragoza

Dice así el acta Capitular del miércoles 6 de noviembre de 1636:

« Memoria de lo que se pidió en la oposición al magisterio que se hizo en la Santa Iglesia Metropolitana de la Seo de Zaragoza, la cual se principió el 17 del mes de noviembre de 1636.

Lunes, 1.er día,
que se contó a 17 de noviembre

1.º Preguntándose cuatro preguntas tocante a la teoría de la música.

2.º Contrapunto sobre canto llano de bajo, cada dos vueltas diferentes a compasillo.

3.º Cada dos vueltas a compás mayor.

4.º Sobre el mismo proporción menor y mayor con el mismo orden.

5.º Sobre el mismo sexquiáltera.

6.º Sobre el mismo canto llano, dándole medida de *sacris solemnis*, que es tres puntos al compás, se echó contrapunto.

7.º Contrapunto sobre canto llano, tres en dos compases el canto llano.

2.º día,
que fué miércoles, se pidió lo siguiente:

1.º Contrapunto sobre canto llano de bajo.

2.º Contrapunto sobre tiple a compasillo y a compás mayor sobre canto llano.

3.º Contrapunto a sexquiáltera.

4.º Contrapunto a proporción menor y mayor.

5.º Contrapunto a ternario.

6.º Sobre el mismo canto llano que juntárase una voz por la mayor, contando otra y desentonándose otra.

7.º Fuga en *unisonus*, en 2.ª, en 3.ª, en 4.ª y en 5.ª.

3.er día,
que fué jueves de la misma semana,
sobre canto de órgano

1.º Contrapunto a compasillo y a compás mayor cada dos vueltas.

2.º Semibreves al dar.

3.º Semibreves al alzar.

4.º Mínimas semicopadas.

5.º Contrapunto a sexquiáltera.

6.º Contrapunto a ternario.

7.º Contrapunto sobre proporción mayor igual con ella.

8.º Contrapunto a proporción mayor disminuída, digo a *dupla*.

9.º Contrapunto *sexquinocio*, 9 al compás sobre proporción mayor.

10. Fuga en *unisonos* en 2.ª y en 4.ª.

11. Sobre la voz del canto de órgano. Señalar una voz por la mano. Contar otra y desentonar otra.

4.º día

1.º Una 3.ª voz sobre *dúo exquisito*.

2.º Sobre el mismo *dúo* se pidió se echase una voz por la mano y otra cantada.

3.º Una 4.ª voz sobre un *tercio exquisito*.

5.º día

Regir *ordinario*, errándose algunos.

Regir a *ternario*.

Regir en *silencio*.

Regir sin pausas el bajo, ajustándose todas las voces a él.

Regir sin pausas todas las voces, digo cuidándose de ellas el maestro. Bajar y subir la Capilla *un punto*.

15. Araiz: La Música religiosa. 408-109.

6.º día

1.º Dióse un canto llano de un libro que abrió un infantico, el primero que salió, sobre el que se hizo un motete a cinco voces, llevando el canto llano el tiple.

2.º Pidióse sobre una letra que hizo en el mismo coro un *pueta* (sic) un villancico a seis voces y con esto se acabó la oposición ; dióseles de tiempo para el villancico y motete dos días.

Actuaron como opositores, según el acta de referencia, el presbítero Miguel de Aguilar, maestro de Huesca ; presbítero Ximénez de Luna, maestro de Santo Domingo de la Calzada ; Juan Francisco Balán, maestro de Santa María de Calatayud ; José Rada, maestro de Teruel, y últimamente Sebastián Romeo, maestro de Tarazona.

Este último fué el agraciado, en premio al talento que demostró en la práctica de ejercicio tan laberíntico. »

Motu proprio de Su Santidad Pío X, acerca de la Música Sagrada

PÍO, PAPA X

Entre los cuidados propios del oficio pastoral, no solamente de esta Cátedra, que por inescrutable disposición de la Providencia, aunque indigno, ocupamos, sino de toda iglesia particular, sin duda uno de los principales es el de mantener y procurar el decoro de la Casa del Señor, donde se celebran los augustos misterios de la religión y se junta el pueblo cristiano a recibir la gracia de los Sacramentos, a asistir al santo sacrificio del altar, a adorar al augustísimo Sacramento del cuerpo del Señor y unirse a la común oración de la Iglesia en los públicos y solemnes oficios de la Liturgia.

Nada, por consiguiente, debe ocurrir en el templo que turbe, ni siquiera disminuya, la piedad y devoción de los fieles ; nada que dé fundado motivo de disgusto o escándalo ; nada, sobre todo, que directamente ofenda el decoro y la santidad de los sagrados ritos, y por este motivo sea indigno de la Casa de oración, de la Majestad divina.

Ahora no vamos a hablar uno por uno de los abusos que pueden ocurrir en esta materia; nuestra atención se fija hoy solamente en uno de los más generales, de los más difíciles de desarraigar, en uno que tal vez debe deplorarse aun allí donde todas las demás cosas son dignas de la mayor alabanza por la belleza y suntuosidad del templo, por la asistencia de gran número de eclesiásticos, por la piedad y gravedad de los ministros celebrantes : tal es el abuso en todo lo concerniente al canto y la música sagrada.

Y en verdad, sea por la naturaleza de este arte, de suyo fluctuante y variable, o por la sucesiva alteración del gusto y las costumbres en el transcurso del tiempo, o por la influencia que ejerce el arte profano y teatral en el sagrado, o por el placer que

directamente produce la música, y que no siempre puede contenerse dentro de los justos límites, o, en último término, por los muchos prejuicios que en esta materia insensiblemente penetran y luego tenazmente arraigan hasta en el ánimo de personas autorizadas y pías, el hecho es que se observa una tendencia pertinaz a apartarla de la recta norma, señalada por el fin con que el arte fué admitido al servicio del culto y expresada con bastante claridad en los cánones eclesiásticos, los decretos de los concilios generales y provinciales, y las repetidas resoluciones de las Sagradas Congregaciones romanas y de los Sumos Pontífices, nuestros predecesores.

Con verdadera satisfacción del alma Nos es grato reconocer el mucho bien que en esta materia se ha conseguido durante los últimos decenios en Nuestra ilustre ciudad de Roma y en multitud de iglesias de Nuestra patria ; pero de modo particular en algunas naciones, donde hombres egregios, llenos de celo por el culto divino, con la aprobación de la Santa Sede y la dirección de los obispos se unieron en florecientes sociedades y restablecieron plenamente el honor del arte sagrado en casi todas sus iglesias y capillas. Pero aún dista mucho de ser general este bien, y si consultamos Nuestra personal experiencia, y oímos las muchísimas quejas que de todas partes se nos han dirigido en el poco tiempo pasado desde que plugo al Señor elevar Nuestra humilde persona a la suprema dignidad del apostolado romano, creemos que nuestro primer deber es levantar la voz sin más dilaciones en reprobación y condenación de cuanto en las solemnidades del culto y los oficios sagrados resulte disconforme con la recta norma indicada.

Siendo, en verdad, Nuestro vivísimo deseo que el verdadero espíritu cristiano vuelva a florecer en todo y que en todos los fieles se mantenga, lo primero es proveer a la santidad y dignidad del templo, donde los fieles se juntan precisamente para adquirir ese espíritu en su primer e insustituíble manantial, que es la participación activa en los sacrosantos misterios y en la pública y solemne oración de la Iglesia.

Y en vano será esperar que para tal fin descienda copiosa sobre nosotros la bendición del Cielo, si nuestro obsequio al Altísimo no asciende en olor de suavidad ; antes bien, pone en la mano del Señor el látigo con que el Salvador del mundo arrojó del templo a sus indignos profanadores.

Con este motivo y para que de hoy en adelante nadie alegue la excusa de no conocer claramente su obligación, y quitar toda duda en la interpretación de algunas cosas que están mandadas, estimamos conveniente señalar con brevedad los principios que regulan la música sagrada en las solemnidades del culto y condensar al mismo tiempo, como en un cuadro, las principales prescripciones de la Iglesia contra los abusos más comunes que se cometen en esta materia. Por lo que de *motu proprio* y ciencia cierta, publicamos esta Nuestra Instrucción, a la cual, como si fuese *Código jurídico de la música sagrada*, queremos con toda plenitud de Nuestra Autoridad Apostólica se reconozca fuerza de ley, imponiendo a todos por estas letras de Nuestra mano la más escrupulosa obediencia.

Instrucción acerca de la música sagrada

I. Principios generales

1. Como parte integrante de la Liturgia solemne, la música sagrada tiende a su mismo fin, el cual consiste en la gloria de Dios y la santificación de los fieles. La música contribuye a aumentar el decoro y esplendor de las solemnidades religiosas, y así como su oficio principal consiste en revestir de adecuadas melodías el texto litúrgico que se propone a la consideración de los fieles, de igual manera su propio fin consiste en añadir más eficacia al texto mismo, para que por tal medio se excite más la devoción de los fieles y se preparen mejor a recibir los frutos de la gracia, propios de la celebración de los sagrados misterios.

2. Por consiguiente, la música sagrada debe tener en grado eminente las cualidades propias de la Liturgia, conviene a saber : la *santidad* y la *bondad* de las *formas*, de donde nace espontáneo otro carácter suyo : la *universalidad*.

Debe ser *santa* y, por lo tanto, excluir todo lo profano, no sólo en sí misma, sino en el modo con que la interpreten los mismos cantantes.

Debe tener *arte verdadero*, porque no es posible de otro modo que tenga sobre el ánimo de quien la oye aquella virtud que se propone la Iglesia al admitir en su Liturgia el arte de los sonidos.

Mas a la vez debe ser *universal*, en el sentido de que, aun concediéndose a toda nación que admita en sus composiciones religiosas aquellas formas particulares que constituyen el carácter

específico de su propia música, éste debe estar de tal modo subordinado a los caracteres generales de la música sagrada, que ningún fiel procedente de otra nación experimente al oírla impresión que no sea buena.

II. Géneros de música sagrada

3. Hállanse en grado sumo estas cualidades en el canto gregoriano, que es, por consiguiente, el canto propio de la Iglesia romana, el único que la Iglesia heredó de los antiguos Padres, el que ha custodiado celosamente durante el curso de los siglos en sus códices litúrgicos, el que en algunas partes de la Liturgia prescribe exclusivamente, el que estudios recientísimos han restablecido felizmente en su pureza e integridad.

Por estos motivos el canto gregoriano fué tenido siempre como acabado modelo de música religiosa, pudiendo formularse con toda razón esta ley general : *una composición religiosa será más sagrada y litúrgica cuanto más se acerque en aire, inspiración y sabor a la melodía gregoriana, y será tanto menos digna del templo cuanto diste más de este modelo soberano.*

Así, pues, el antiguo canto gregoriano tradicional deberá restablecerse ampliamente en las solemnidades del culto ; teniéndose por bien sabido que ninguna función religiosa perderá nada de su solemnidad, aunque no se cante en ella otra música que la gregoriana.

Procúrese, especialmente, que el pueblo vuelva a adquirir la costumbre de usar el canto gregoriano para que los fieles tomen de nuevo parte más activa en el oficio litúrgico, como solían antiguamente.

4. Las supradichas cualidades se hallan también en sumo grado en la polifonía clásica, especialmente en la de la escuela romana, que en el siglo XVI llegó a la meta de la perfección con las obras de Pedro Luis de Palestrina, y que luego continuó produciendo composiciones de excelente bondad musical y litúrgica.

La polifonía clásica se acerca bastante al canto gregoriano, supremo modelo de toda música sagrada, y por esta razón mereció ser admitida, junto con aquel canto, en las funciones más solemnes de la Iglesia, como son las que se celebran en la capilla pontificia.

Por consiguiente, también esta música deberá restablecerse copiosamente en las solemnidades religiosas, especialmente en

las basílicas más insignes, en las iglesias catedrales y en las de los seminarios e institutos eclesiásticos, donde no suelen faltar los medios necesarios.

5. La Iglesia ha reconocido y fomentado en todo tiempo los progresos de las artes, admitiendo en el servicio del culto cuanto en el curso de los siglos el genio ha sabido hallar de bueno y bello, salva siempre la ley litúrgica ; por consiguiente, la música más moderna se admite en la Iglesia, puesto que cuenta con composiciones de tal bondad, seriedad y gravedad, que de ningún modo son indignas de las solemnidades religiosas.

Sin embargo, como la música moderna es principalmente profana, deberá cuidarse con mayor esmero que las composiciones musicales de estilo moderno que se admitan en las iglesias no contengan cosa ninguna profana ni ofrezcan reminiscencias de motivos teatrales, y no estén compuestas tampoco en su forma externa imitando la factura de las composiciones profanas.

6. Entre los varios géneros de la música moderna, el que aparece menos adecuado a las funciones del culto es el teatral, que durante el pasado siglo estuvo muy en boga, singularmente en Italia.

Por su misma naturaleza, este género ofrece la máxima oposición al canto gregoriano y a la polifonía clásica, y por ende, a las condiciones más importantes de toda buena música sagrada, además de que la estructura, el ritmo y el llamado convencionalismo de este género no se acomodan sino malísimamente a las exigencias de la verdadera música litúrgica.

III. Texto litúrgico

7. La lengua propia de la Iglesia romana es la latina, por lo cual está prohibido que en las solemnidades litúrgicas se cante cosa alguna en lengua vulgar y mucho más que se cante en lengua vulgar las partes variables o comunes de la misa o el oficio.

8. Estando determinados para cada función litúrgica los textos que han de ponerse en música y el orden en que se deben cantar, no es lícito alterar este orden, ni cambiar los textos prescritos por otros de elección privada, ni omitirlos enteramente o en parte, a no ser que las rúbricas litúrgicas permitan suplir con el órgano ciertos versículos del texto, los cuales, no obstante, deben rezarse sencillamente en el coro. Pero es permitido. conforme a la costumbre de la Iglesia romana, cantar un motete al

Santísimo Sacramento después del *Benedictus* de la misa solemne, como se permite que luego de cantar el ofertorio propio de la misa, pueda cantarse, en el tiempo que queda hasta el prefacio, un breve motete con palabras aprobadas por la Iglesia.

9. El texto litúrgico ha de cantarse como está en los libros, sin alteraciones o posposiciones de palabras, sin repeticiones indebidas, sin separar sílabas, y siempre con tal claridad que puedan entenderlo los fieles.

IV. Forma externa de las composiciones sagradas

10. Cada una de las partes de la misa y el oficio deben conservar musicalmente el concepto y la forma que la tradición eclesiástica les ha dado y se conservan bien expresadas en el canto gregoriano : diversas son, por consiguiente, las maneras de componerse un *introito*, un *gradual*, una *antífona*, un *salmo*, un *himno*, un *Gloria in excelsis*, etc.

11. En este particular obsérvense las normas siguientes : *A*) El *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, etc., de la misa deben guardar la unidad de composición que corresponde a su texto. No es, por tanto, lícito componerlos en piezas separadas, de manera que cada una de ellas forme una composición musical completa, y tal que pueda separarse de las restantes y reemplazarse con otra.

B) En el oficio de vísperas deben seguirse ordinariamente las disposiciones del *Caeremoniale Episcoporum*, que prescribe el canto gregoriano para la salmodia y permite la música figurada en los versos del *Gloria Patri* y en el *himno*.

Sin embargo, será lícito en las mayores solemnidades alternar con el canto gregoriano del coro el llamado de contrapunto, o con versos de parecida manera convenientemente compuestos.

También podrá permitirse alguna vez que cada uno de los salmos se pongan enteramente en música, siempre que en su composición se conserve la forma propia de la salmodia ; esto es, siempre que parezca que los cantores salmodian entre sí, ya con motivos musicales nuevos, ya con motivos sacados del canto gregoriano o imitados de éste.

Pero quedan para siempre excluídos y prohibidos los salmos llamados de *concierto*.

C) En los himnos de la Iglesia consérvese la forma tradicional de los mismos. No es, por consiguiente, lícito componer, por ejem-

plo, el *Tantum ergo* de manera que la primera estrofa tenga la forma de *romanza*, *cavatina* o *adagio*, y el *Genitori* de *allegro*.

D) Las *antífonas* de vísperas deben ser cantadas ordinariamente con la melodía gregoriana que les es propia ; mas si en algún caso particular se cantasen con música, no deberán tener, de ningún modo, ni la forma de melodía de concierto, ni la amplitud de un *motete* o una *cantata*.

V. Cantores

12. Excepto las melodías propias del celebrante y los ministros, las cuales han de cantarse siempre con música gregoriana, sin ningún acompañamiento de órgano, todo lo demás del canto litúrgico es propio del coro de levitas ; de manera que los cantores de Iglesia, aun cuando sean seglares, hacen propiamente el oficio de coro eclesiástico.

Por consiguiente, la música que ejecuten debe, cuando menos en su máxima parte, conservar el carácter de música coral.

Con esto no se entiende excluir absolutamente los solos ; mas éstos no deben predominar de tal suerte que absorban la mayor parte del texto litúrgico, sino que deben tener el carácter de una sencilla frase melódica y estar íntimamente ligados al resto de la composición coral.

13. Del mismo principio se deduce que los cantores desempeñan en la Iglesia un oficio litúrgico ; por lo cual, las mujeres, que son incapaces de desempeñar tal oficio, no pueden ser admitidas a formar parte del coro o la capilla musical. Y si se quieren tener voces agudas de tiples y contraltos, deberán ser niños, según uso antiquísimo de la Iglesia.

14. Por último, no se admiten en las capillas de música sino hombres de conocida piedad y probidad de vida, que con su modesta y religiosa actitud en las solemnidades litúrgicas se muestren dignos del santo oficio que desempeñan. Será, además, conveniente que, mientras cantan en la Iglesia, los músicos vistan hábito talar y sobrepelliz, y que si el coro se halla muy a la vista del público se le pongan celosías.

VI. Órgano e instrumentos

15. Si bien la música de la Iglesia es exclusivamente vocal, esto no obstante, también permite la música con acompañamiento de órgano. En algún caso particular, en los términos debidos y con los debidos miramientos, podrán asimismo admitirse otros instrumentos ; pero no sin licencia especial del Ordinario, según prescripción del *Caeremoniale Episcoporum*.

16. Como el canto debe dominar siempre, el órgano y los demás instrumentos deben sostenerlo sencillamente y no oprimirlo.

17. No está permitido anteponer al canto largos preludios, o interrumpirlos con piezas de intermedio.

18. En el acompañamiento del canto, en los preludios, intermedios y demás pasajes parecidos, el órgano debe tocarse según la índole del mismo instrumento, y debe participar de todas las cualidades de la música sagrada recordadas precedentemente.

19. Está prohibido en las iglesias el uso del piano, como asimismo de todos los instrumentos fragorosos o ligeros, como el tambor, el chinesco, los platillos y otros semejantes.

20. Está rigurosamente prohibido que las llamadas bandas de música toquen en las iglesias, y sólo en algún caso especial, supuesto el consentimiento del Ordinario, será permitido admitir un número juiciosamente escogido, corto y proporcionado al ambiente, de instrumentos de aire, que vayan a ejecutar composiciones o acompañar al canto, con música escrita en estilo grave, conveniente y en todo parecida a la del órgano.

21. En las procesiones que salgan de la Iglesia, el Ordinario podrá permitir que asistan las bandas de música, con tal de que no ejecuten composiciones profanas. Sería de apetecer que en tales casos las dichas músicas se limitasen a acompañar algún himno religioso, escrito en latín o en lengua vulgar, cantado por los cantores y las piadosas cofradías que asistan a la procesión.

VII. Extensión de la música religiosa

22. No es lícito que por razón del canto o la música se haga esperar al sacerdote en el altar más tiempo del que exige la Liturgia. Según las prescripciones de la Iglesia, el *Sanctus* de la misa debe terminarse de cantar antes de la elevación, a pesar de lo cual en este punto hasta el celebrante suele tener que estar pendiente

de la música. Conforme a la tradición gregoriana, el *Gloria* y el *Credo* deben ser relativamente breves.

23. En general, ha de condenarse como abuso gravísimo que en las funciones religiosas la Liturgia quede en lugar secundario y como al servicio de la música, siendo así que la música forma parte de la Liturgia y no es sino su humilde sierva.

VIII. Medios principales

24. Para el puntual cumplimiento de lo que aquí queda dispuesto, nombren los Obispos, si no las han nombrado ya, comisiones especiales de personas verdaderamente competentes en cosas de música sagrada, a las cuales, en la manera que juzguen más oportuna, se encomiende el encargo de vigilar cuanto se refiere a la música que se ejecuta en las iglesias. No cuiden sólo de que la música sea buena de suyo, sino de que responda a las condiciones de los cantores y sea buena la ejecución.

25. En los seminarios de clérigos y en los institutos eclesiásticos se ha de estudiar con amor y diligencia, conforme a las disposiciones del Tridentino, el ya alabado canto gregoriano tradicional, y en esta materia sean los superiores generosos en estímulos y encomios con sus jóvenes súbditos. Asimismo, promuévase con el clero, donde sea posible, la fundación de una *Schola Cantorum* para la ejecución de la polifonía sagrada y de la buena música litúrgica.

26. En las lecciones ordinarias de Liturgia, Moral y Derecho Canónico que se explican a los estudiantes de Teología, no dejen de tocarse aquellos puntos que más especialmente se refieren a los principios fundamentales y las reglas de la música sagrada, y procúrese completar la doctrina con instrucciones especiales acerca de la estética del arte religioso, para que los clérigos no salgan del seminario ayunos de estas nociones, tan necesarias a la completa cultura eclesiástica.

27. Póngase cuidado en restablecer, por lo menos en las iglesias principales, las antiguas *Scholae Cantorum*, como se ha hecho ya con excelente fruto en buen número de localidades. No será difícil al clero verdaderamente celoso establecer tales *Scholae* hasta en las iglesias de menor importancia y de aldea ; antes bien, eso le proporcionará el medio de reunir en torno suyo a niños y adultos, con ventaja para sí y edificación del pueblo.

28. Procúrese sostener y promover del mejor modo donde ya existan las escuelas superiores de música sagrada, y concúrrase a fundarlas donde aún no existan, porque es muy importante que la Iglesia misma provea a la instrucción de sus maestros, organistas y cantores, conforme a los verdaderos principios del arte sagrado.

IX. Conclusión

29. Por último, se recomienda a los maestros de capilla, cantores, eclesiásticos, superiores de seminarios, de institutos eclesiásticos y de comunidades religiosas, a los párrocos y rectores de iglesias, a los canónigos de colegiatas y catedrales, y, sobre todo, a los Ordinarios diocesanos, que favorezcan con todo celo estas prudentes reformas, desde hace mucho tiempo deseadas y por todos unánimemente pedidas, para que no caiga en desprecio la misma autoridad de la Iglesia que repetidamente las ha propuesto y ahora de nuevo las inculca.

Dado en nuestro Palacio Apostólico del Vaticano en la fiesta de la virgen y mártir Santa Cecilia, 22 de noviembre de 1903, primero de nuestro pontificado.

Pío, Papa X

COLECCIÓN
DE
OBRAS POLIFÓNICAS

Vexilla Regis prodeunt

Autor desconocido

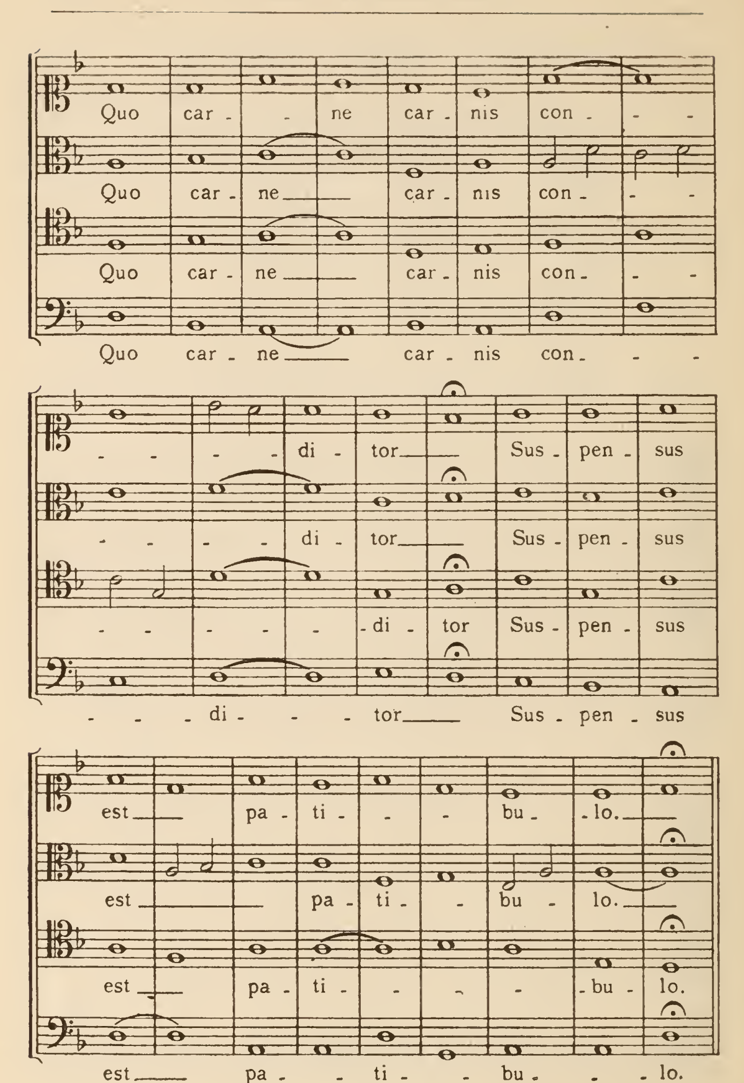
Despacio
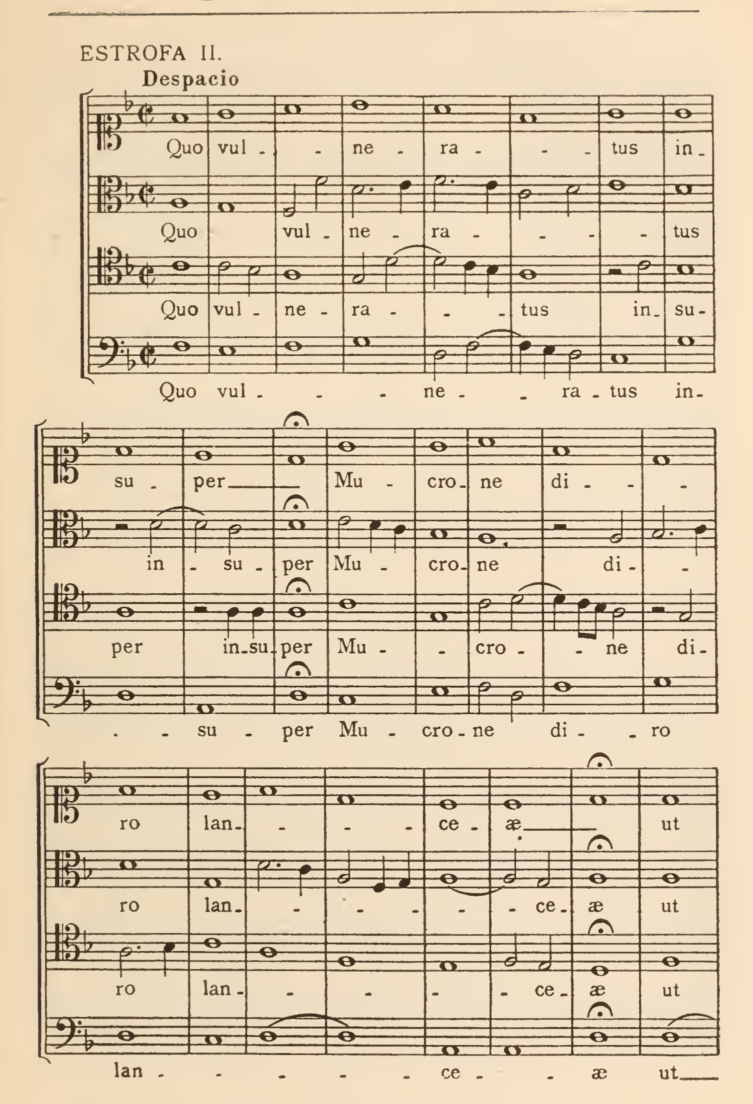
TIPLE: Ve - xi - - lla Re - - - gis pro - de - unt ___ Ful - get cru - cis - - mys - te - - - - ri - - - um

CONTRALTO: Ve - xi - - lla Re - - - gis pro - de - unt ___ Ful - get cru - cis - - mys - te - - - - ri - - - um
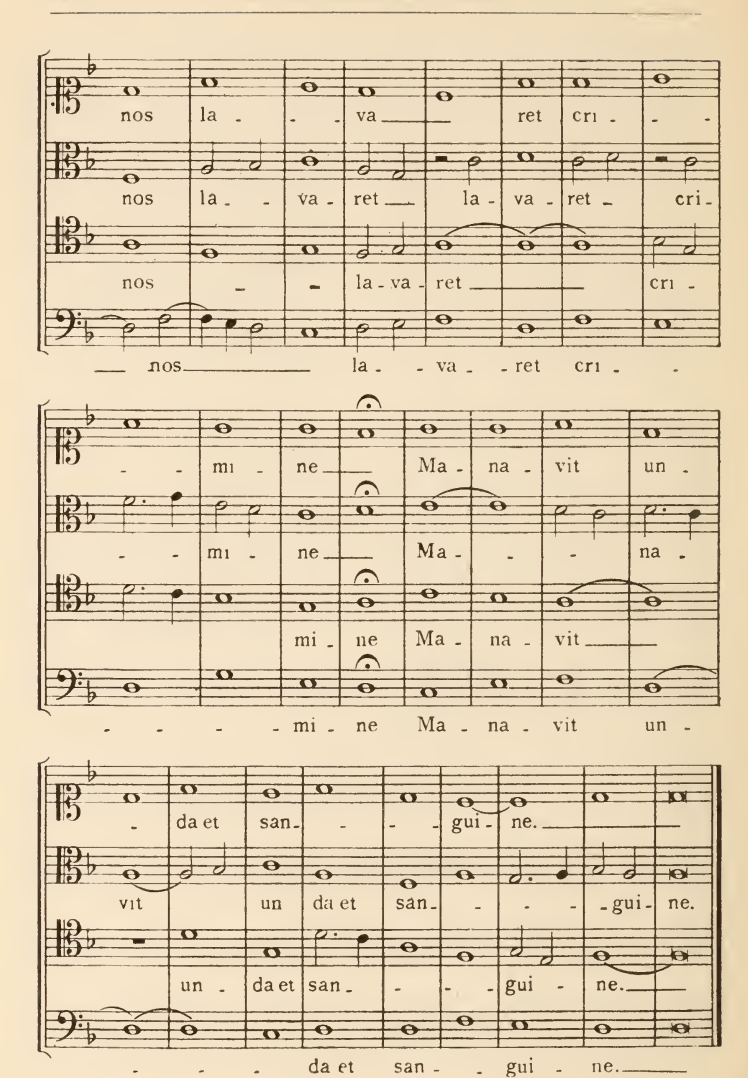
TENOR: Ve - xi - - lla Re - - - gis pro - de - unt ___ Ful - - get ___ cru - cis mys - te - ri - - - um

BAJO: Ve - xi - - lla Re - - - gis pro - de - unt ___ Ful - - get ___ cru - cis mys - te - - - ri - - - um


Quo car - - ne car - nis con - - -
Quo car - ne car - nis con - - -
Quo car - ne car - nis con - - -
Quo car - ne car - nis con - - -
- - - - di - tor Sus - pen - sus
- - - - di - tor Sus - pen - sus
- - - - - - di - tor Sus - pen - sus
- - - di - - - tor Sus - pen - sus
est pa - ti - - - bu - - lo.
est pa - ti - - bu - lo.
est pa - ti - - - - - bu - lo.
est pa - - ti - - bu - - - lo.
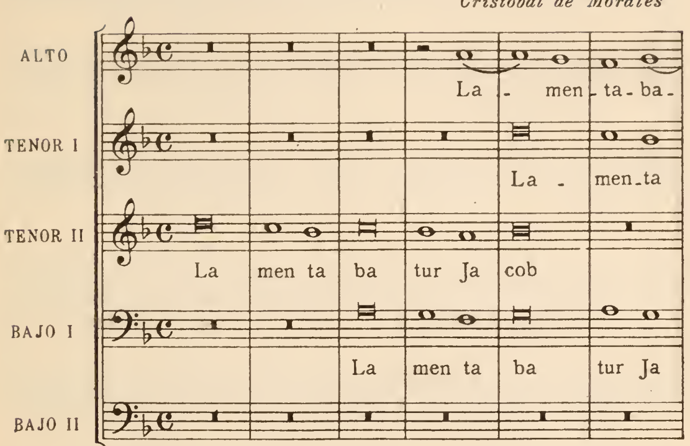


16. Araiz : La Música religiosa. 408-409.


nos la - - - va ret cri - - -
nos la - - va - ret la - va - ret - cri -
nos - - la - va - ret cri -
nos la - - va - - ret cri - -
- - mi - ne Ma - na - vit un -
- - mi - ne Ma - - - na -
mi - ne Ma - na - vit
- - - - mi - ne Ma - na - vit un -
- da et san - - - gui - ne.
vit un da et san - - - - gui - ne.
un - da et san - - - gui - ne.
- - - da et san - - gui - ne.

Lamentabatur Jacob

Cristobal de Morales



- tur Ja - cob la - - - men - ta - ba -

ba - tur Ja - cob la - men - - - - ta - batur

la - men - ta - ba - tur Ja - - cob La -

la - men - ta - ba - - - - - - tur

La - - - men - ta -

- tur Ja - cob La - - men - ta - ba - - - - tur

Ja - cob____ La - men - ta - ba - - tur

men - - ta - ba - tur Ja - cob

la - men - ta - batur Ja - cob La - - men - ta

ba - - tur Ja - cob

Ja - cob____ La - - men - ta - ba - tur Ja -

Ja - cob La - men - ta - ba - - - tur Ja -

La - mentaba - tur Ja - - cob

ba - tur____ Ja - - cob La - men - ta -

La - - men - ta - ba - - tur Ja - -
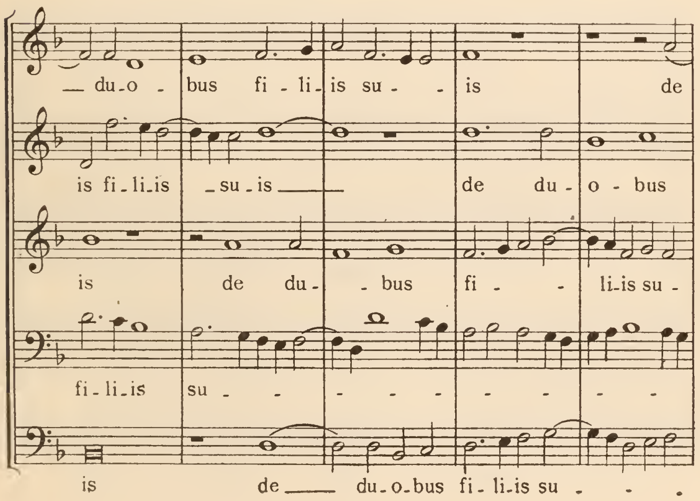
- - cob De

cob De du- o - bus fi-li-is su - - - -

De du-o - - - - bus fi-li-is su- -

batur Ja - cob De du - o - bus

cob De du-o-bus fi - li-is su - - -



— du - o - bus fi - - - li - is su - - is
fi - - - li - is —
su - - is
is de du - o - bus fi - li - is su - is
is fi - li - is su - is He - u me
is

— He - u me do - -
He - u me do - lens sum He - u me -
He - u me do - lens sum He - u
dolens sum He - u me do - lens sum
He - u me do - lens sum

- - - - - lens sum He - u me

dolens sum He - - u me do - - lens

me dolens sum He -

He - u me do - - - - lens sum

He - u me do - lens

do - - - - - - lens sum de - Joseph

de Joseph

- u me do - lens sum de Jo

He - u me do - lens sum de Joseph

sum de Jo - seph per - di - to

de Joseph per - - - di - to et tristis

- - di - to et tris-tis ni - mis de Ben - ja-

seph per - di - to et tristis ni - - mis

per - - - - - - di - to et tristis

de Joseph per - di - to et tristis ni -

ni - - - mis de Benja - min du-

min et tristis ni - mis de Benjamin

de Ben - ja-min et tris-tis ni-mis de Benjamin

ni - - - mis___ du - cto

mis et tris-tis ni-mis de Benjamin

- cto pro a - - li - mo - ni - is du - cto

du - cto pro a - li - mo - - - ni - is

du - - cto pro a - li - mo - - -

— pro a - li - mo - - - - - - - - - -

du - cto pro a - li -

— pro a - li - mo - - - - - - - -

du - cto pro a - li - mo - ni - is du -

ni - is du - cto — pro a - li - moni - is du - cto

- - - ni - is du - cto pro a - li -

mo - ni - is pro a - - li - mo - - ni - is

ni - is ___ du - cto pro a - li - mo - -

- cto pro a - limo - ni - is ___

pro a - li - mo - ni - is du - cto ___ pro a - li -

mo - ni - is du - cto pro a - li -

du - cto ___ pro a - li - mo - - - -
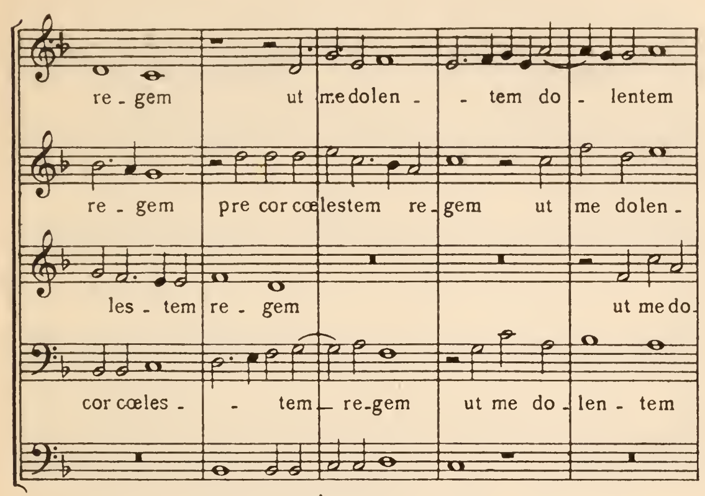
- - ni - is pre - cor cœ - le - stem

precor cœ - le - stem re - gem ___ pre - cor cœ lestem

mo - ni - is precor cœ le - stem re - gem precor cœ -

mo - ni - is precor cœ le - stem pre -

- ni - is precor cœ - le - stem re - - - gem



ut me dolen - tem ut me do-len - -
temut me do - - len - temut medo - lentem ut
len tem ut medolen - - - tem
ut me do - len - tem ut medolen -
ut me do - len - tem ut me do-len - tem ut me do-

- tem fa - ci - at e - os cer - ne -

me do - len - - - - tem fa - ci -

fa - ci - at e - os cer - - ne - re

tem fa - ci - at fa -

len - tem fa - ci - at fa - ci - at e - os cer - ne

re fa - ci - at fa - ci - at e - os cer ne -

at fa - ci - at e - os cer - ne - re fa - ci - at e - os

fa - ci - at e - os cer - ne - re ___ fa - ci - at e - os cer -

- ci - at e - os cerne - re fa -

re

re fa - ci - at e - os cer - - ne-

cer - - - - ne-re fa - ci-at e - os cer-ne-

ne - re

- ci-at fa - ci - at e-os cer - ne - re fa-

fa - ci - at fa - ci - at e - - - - - -

re fa - - ci - at e - os cer - - - - ne-

re fa - ci - at fa - ci- at e - os cer-ne - re

fa - ci-at fa - ci - at e-os cer - - - ne -

ci-at fa - ci-at ___ fa - ci-at e - os ___ cer-ne -

- - - os

re

fa-ci-at e - os cer - - - - - ne-re

re

re fa-ci-at e - os cer - ne - re

fa - ci-at e - os cer - - ne - re

Pro - ster nens se Ja - cob pro -

Proster nens se Ja - - - - - cob

Pro - ster nens

Pro-ster

- - ster nens se Ja - cob pro - ster nens
pro - ster nens se Ja - cob
se Ja - cob pro - ster nens se Ja - cob
nens se Ja - cob proster
pro - ster nens se Ja - cob

se Ja - - - cob proster nens se Ja - -
pro - ster nens se Ja - - cob
proster nens se Ja - - - cob pro - ster
nens se Ja - - cob proster nens se
pro - ster nens se Ja - cob

- cob — pro - ster nens se - Ja - cob —

pro - ster nens se Jacob — ve -

nens se Ja - cob ve - hemen - ter cum la -

Ja - cob prosternens se Ja - cob ve - hemen -

pro - ster — nens se Ja - cob ve - hemen -

ve - hementer cum la - crymis cum la -

hementer cum lacry - mis cum la - crymis cum la - - cry -

- cry - mis ve - hementer cum lacrymis

ter cum la - cry - mis cum la - crymis cum la - cry -

ter cum lacrymis cum la - cry -

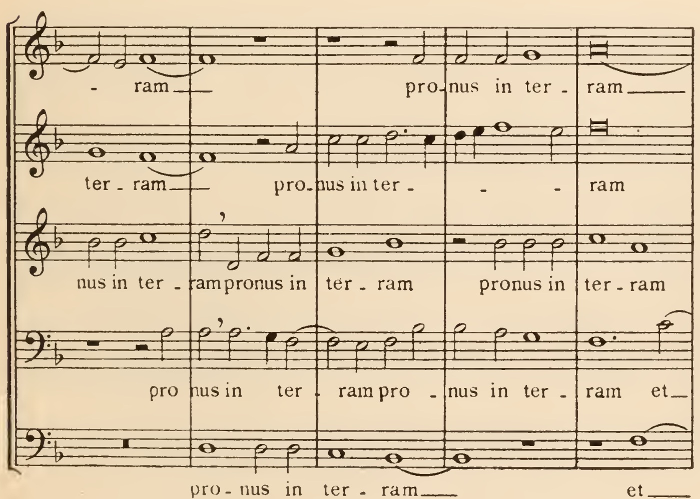
crymis cum la - cry - mis pronus in ter - -

mis cum la - cry - mis pro-nus in

cum la - - cry - mis pro-nus in ter - ram pro-
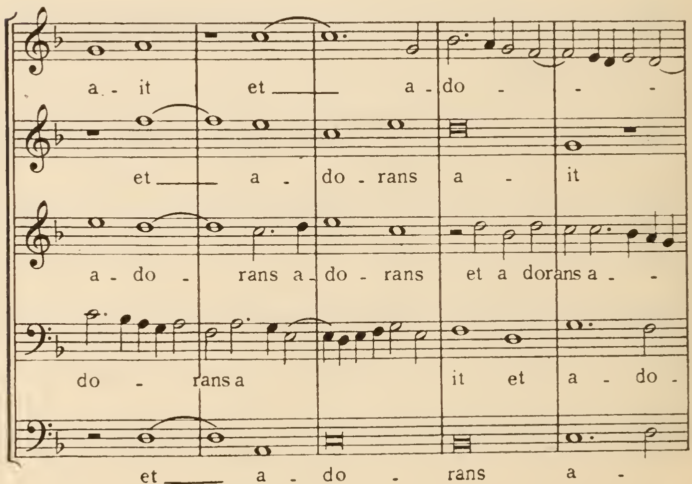
mis pronus in ter - - - - ram

mis pro - nus in ter - ram
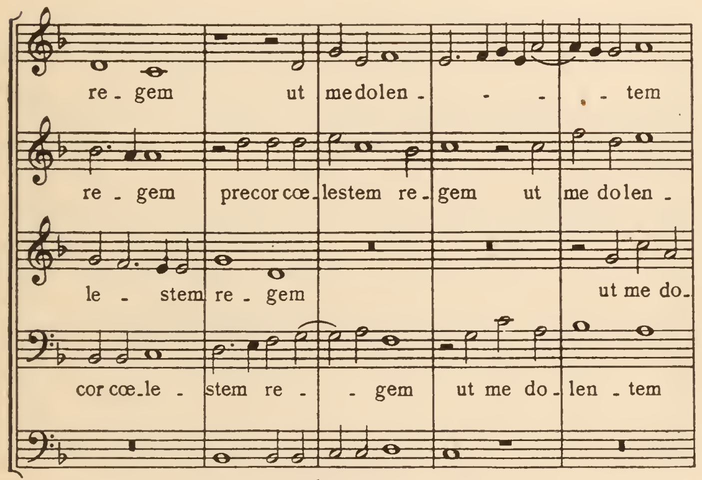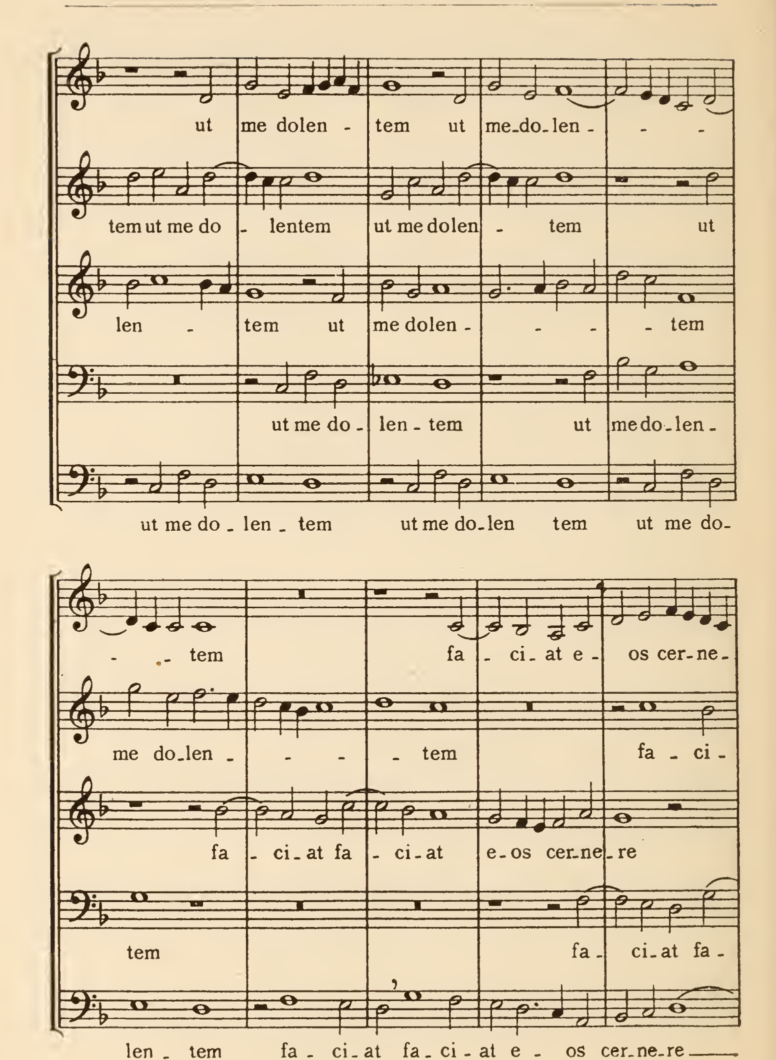


17. ARAIZ : La Música religiosa. 408-409.

— et a - do - - - rans
et a - do . . - - - rans
et a do - rans - - - - rans et
— a - do - rans rans et — a -
— a - do - rans a - - - it



— rans a - it pre_cor cœ-le - stem -
pre - cor cœ-le - stem re - gem — pre_cor cœlestem
it precor cœ-le - stem re - gem precor cœ-
rans a - it precor cœ-le - stem pre -
it precor cœ - le - stem re - - - gem




ut me dolen - tem ut me-do-len - - -
tem ut me do - lentem ut me dolen - tem ut
len - tem ut me dolen - - - - tem
ut me do - len - tem ut me do-len -
ut me do - len - tem ut me do-len tem ut me do-
- - tem fa - ci - at e - os cer-ne-
me do-len - - - - tem fa - ci -
fa - ci - at fa - ci - at e - os cer-ne - re
tem fa - ci - at fa -
len - tem fa - ci - at fa - ci - at e - os cer-ne-re

re fa - ci - at fa - ci_at e - - os cer - ne_

at fa - ci - at e - os cer - - - - - -

fa_ci_at cer - - - - - - - -

_ ci_at e - os cerne_ re . fa -

re fa - ci - at e - os cer - ne_

- - - - ne_re fa - ci_at fa - ci - at e -

ne re

— ci - at. fa - ci - at e_os cer - ne - re —— fa_

fa - ci - at fa - ci - at e - os cer - - - -

re fa - - ci - at e - os cer - - - - ne -

fa ci at fa ci at e os cer ne re

fa - ci - at fa - ci - at e - os cer - - ne -

ci - at fa - ci - at ___ e - os cerne - - re

- ne re
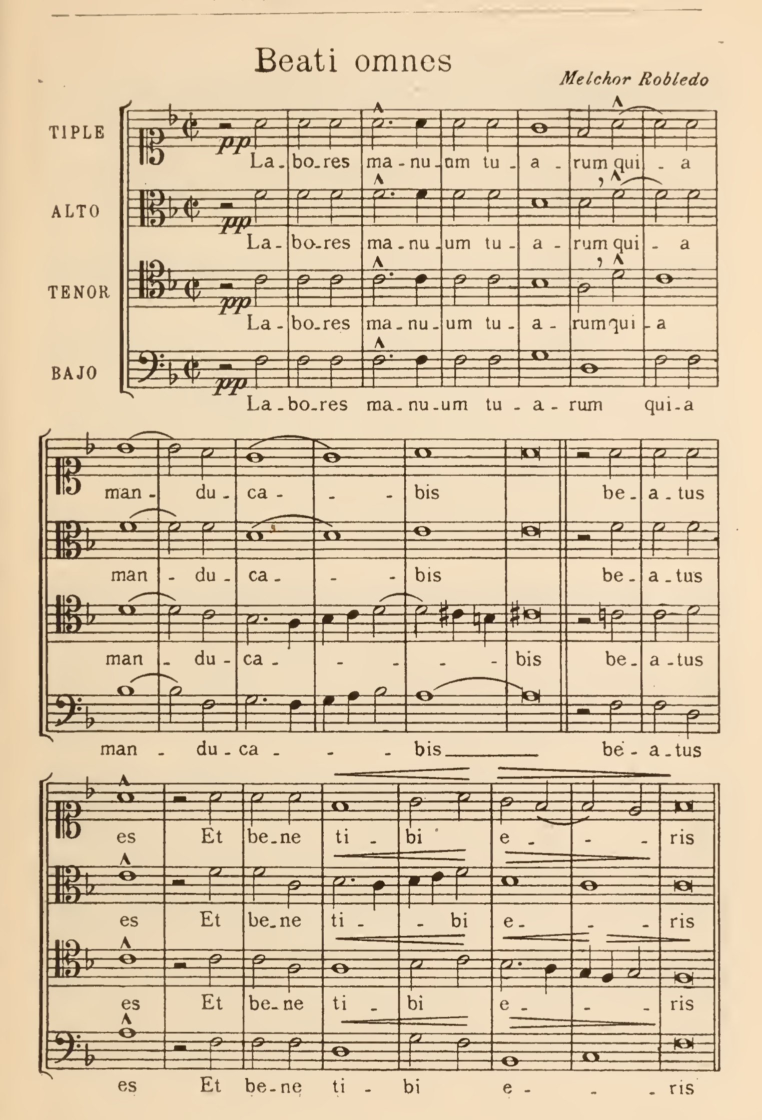
re ______________
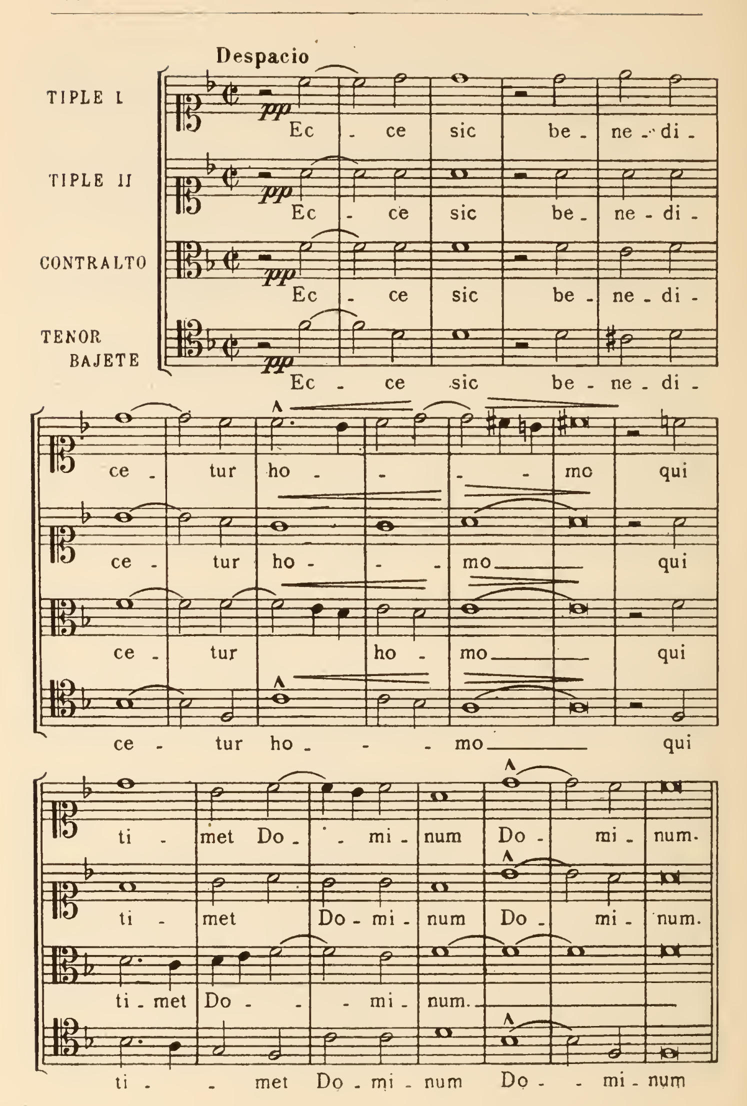
fa - ci-at e - os cer - - - - ne - re

re ______________

fa - ci - at fa - ci - at e - os cer - ne - re

fa - ci - at e - os cer - - ne - re


Beati omnes
Melchor Robledo
TIPLE
ALTO
TENOR
BAJO
pp
La_ bo_res ma - nu_um tu - a - rum qui - a
La_ bo_res ma - nu_um tu - a - rum qui - a
La - bo_res ma _ nu_um tu - a - rum qui - a
La _ bo_res ma_ nu_um tu - a - rum qui_a
man - du - ca - - - bis be _ a _ tus
man - du _ ca _ - - bis be _ a _ tus
man - du - ca - - - - - bis be _ a _ tus
man - du - ca - - - bis be - a _ tus
es Et be_ne ti - bi e - - - ris
es Et be_ne ti - - bi e - - - ris
es Et be_ne ti - bi e - - - ris
es Et be - ne ti - bi e - - - ris


Despacio
TIPLE I
TIPLE II
CONTRALTO
TENOR
BAJETE
pp
Ec - ce sic be - ne - di -
Ec - ce sic be - ne - di -
Ec - ce sic be - ne - di -
Ec - ce sic be - ne - di -
ce - tur ho - - - - mo qui
ce - tur ho - - - mo qui
ce - tur ho - mo qui
ce - tur ho - - - mo qui
ti - met Do - - mi - num Do - mi - num.
ti - met Do - mi - num Do - mi - num.
ti - met Do - - - mi - num.
ti - - met Do - mi - num Do - - mi - num
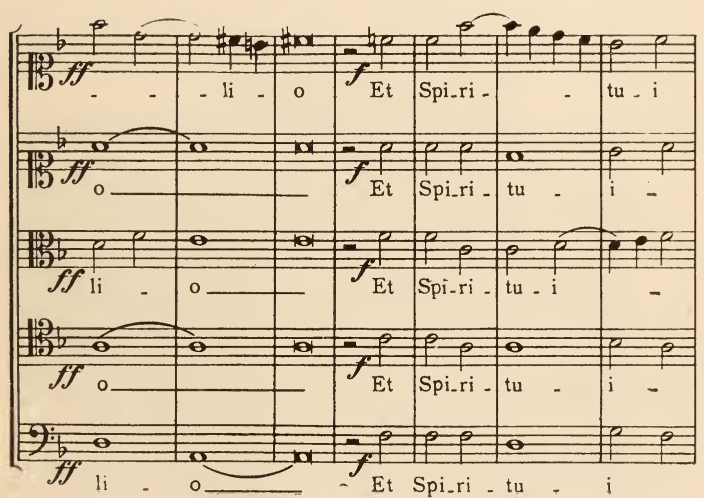
f Glo - ri - a Pa - tri Et Fi - - -
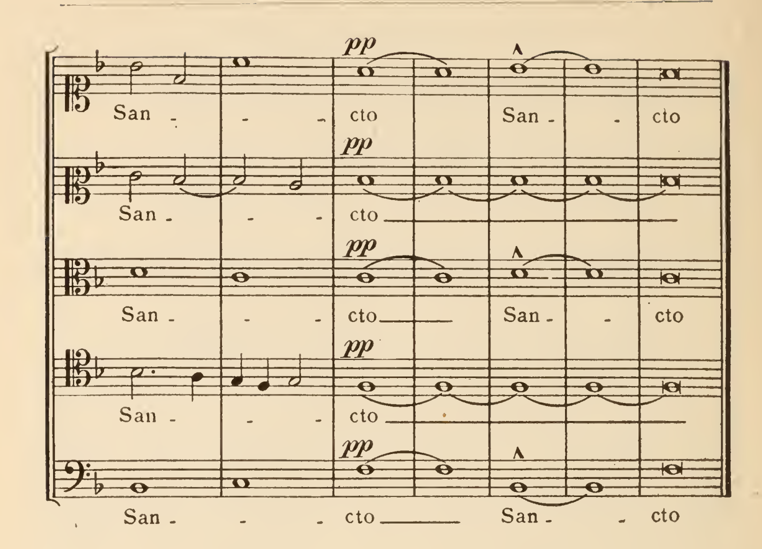
f Glo - ri - a Pa - tri Et Fi - - li -

f Glo - ri - a Pa - tri Et Fi - - -

f Glo - - ri - a Pa - tri Et Fi - - li -

f Glo - ri - a Pa - tri Et Fi - - -





Inter vestíbulum
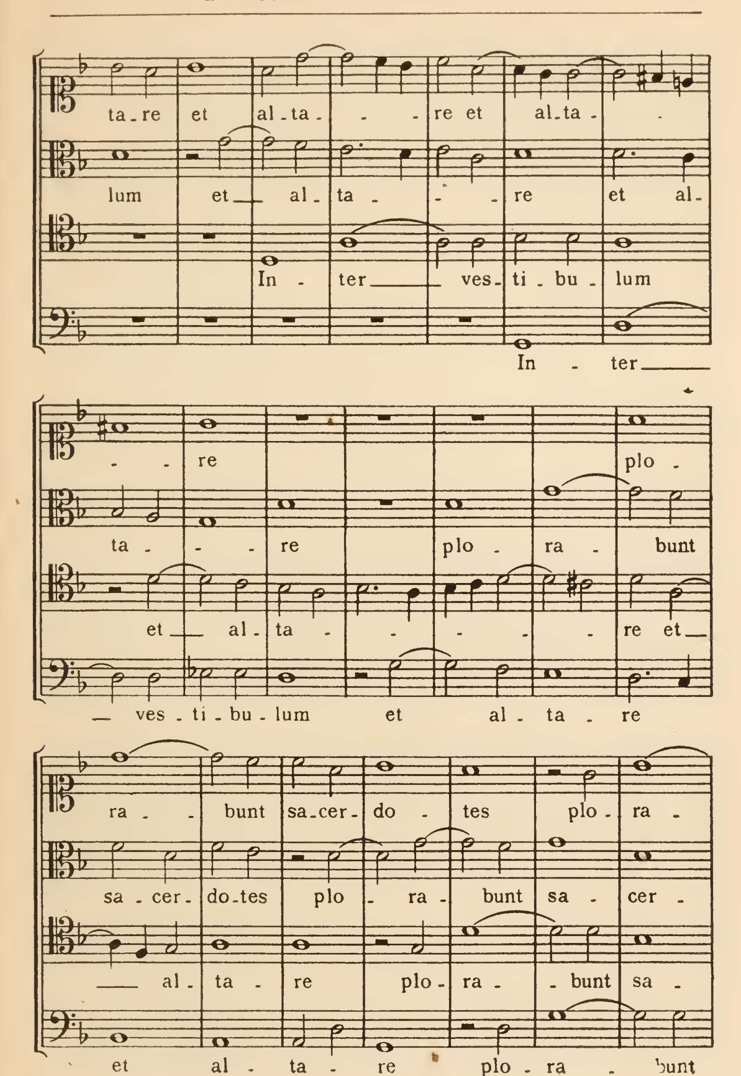
Francisco Ceballos
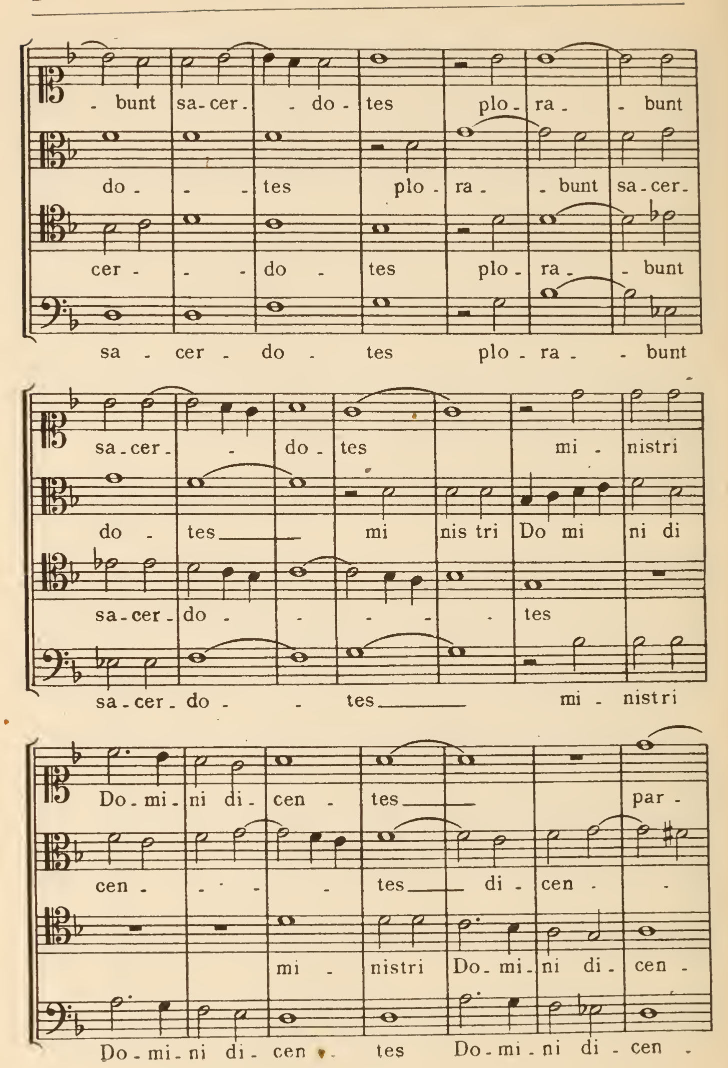
TIPLE — In - ter ves - tí - bu - lum et al -
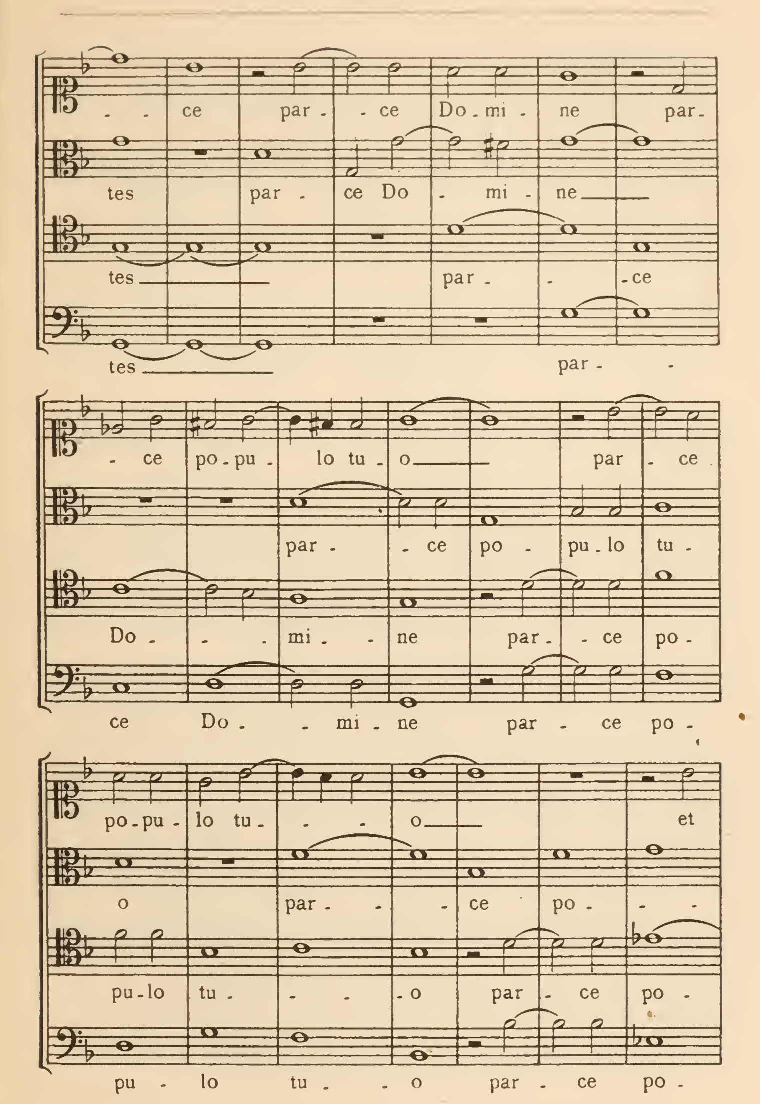
ALTO — In - ter ves - tí - bu -
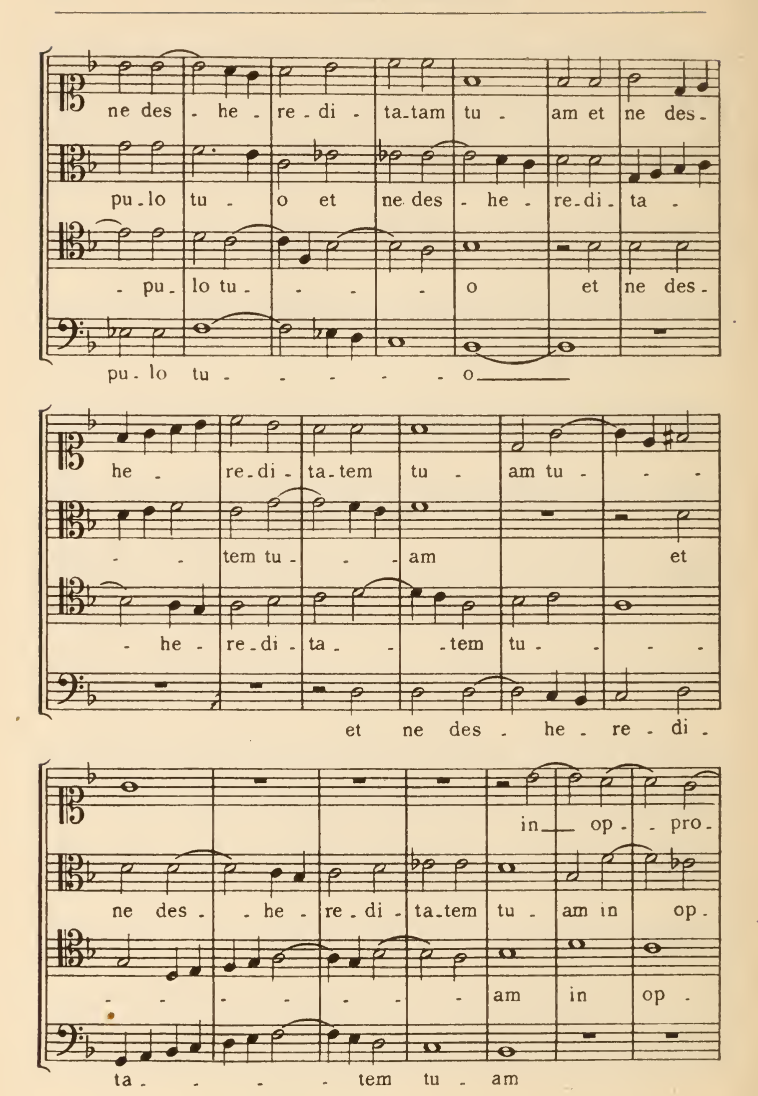
TENOR
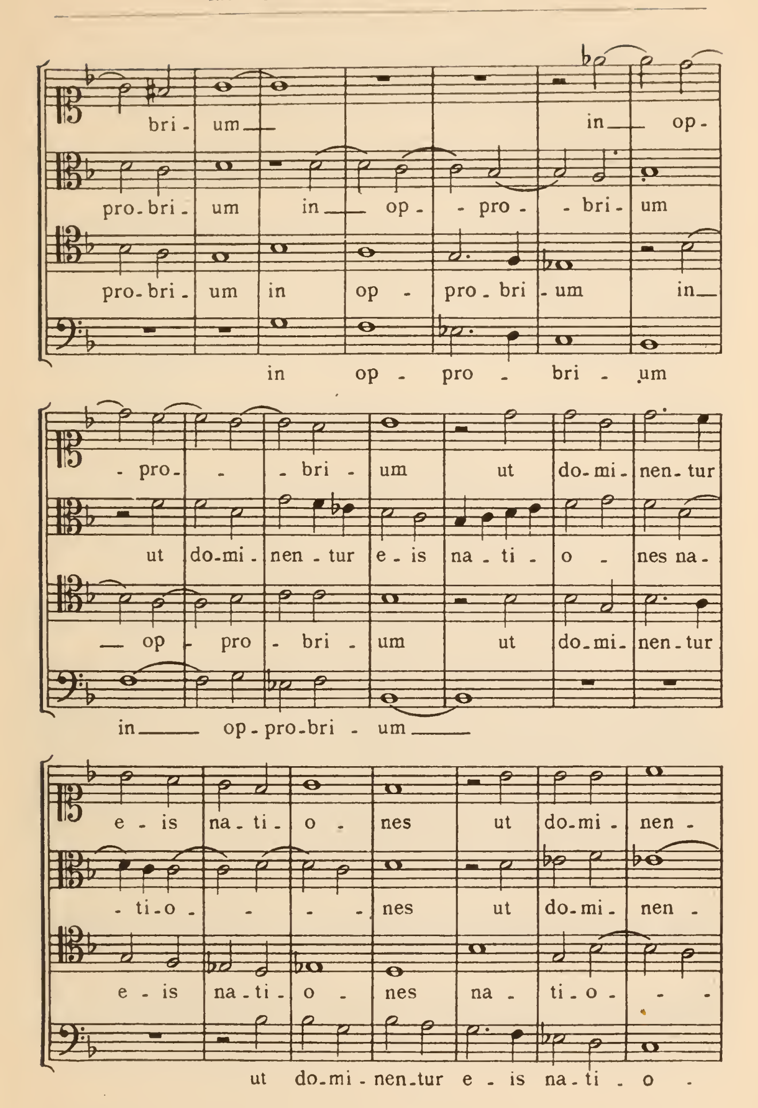
BAJO
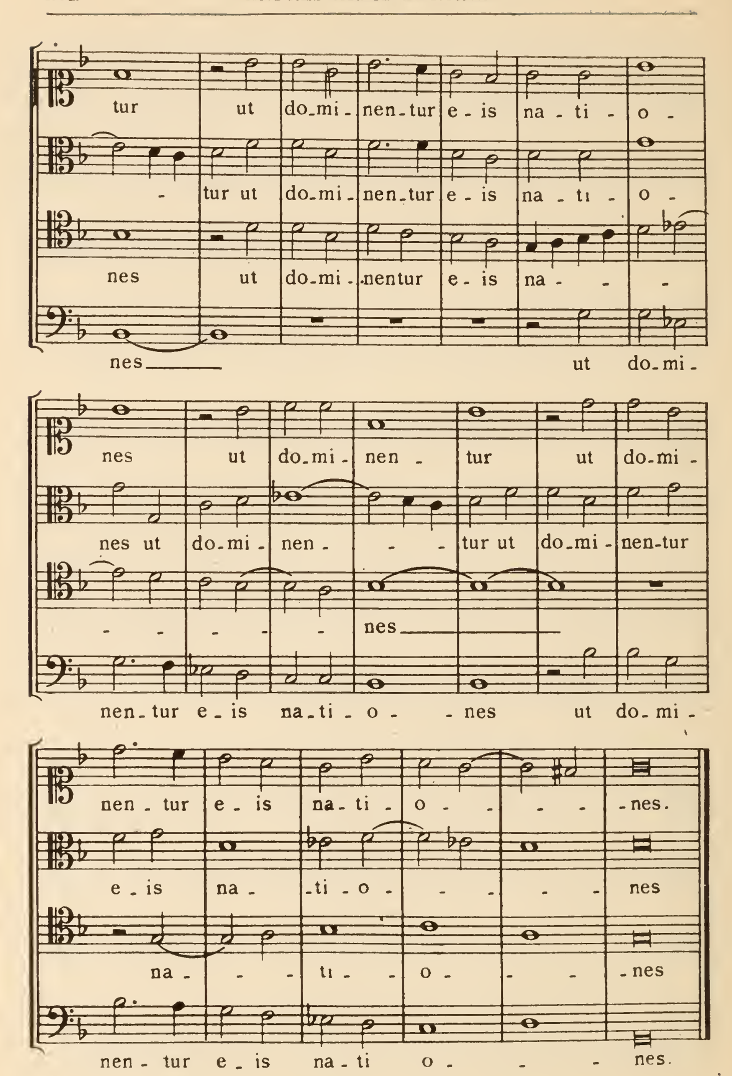

ta - re et al - ta - - - re et al - ta - -
lum et al - ta - - - re et al -
In - ter ves - ti - bu - lum
In - ter
- - re plo -
ta - - - re plo - ra - bunt
et al - ta - - - - - re et
ves - ti - bu - lum et al - ta - re
ra - - bunt sa - cer - do - tes plo - ra -
sa - cer - do - tes plo - ra - bunt sa - cer -
al - ta - re plo - ra - - bunt sa -
et al - ta - re plo - ra - bunt


- bunt sa- cer - - do - tes plo - ra - - bunt
do - - - tes plo - ra - - bunt sa - cer -
cer - - - do - tes plo - ra - - bunt
sa - cer - do - tes plo - ra - - bunt
sa - cer - - do - tes mi - nistri
do - tes mi nis tri Do mi ni di
sa - cer - do - - - - - tes
sa - cer - do - - tes mi - nistri
Do - mi - ni di - cen - tes par -
cen - - - - tes di - cen - -
mi - nistri Do - mi - ni di - cen -
Do - mi - ni di - cen - tes Do - mi - ni di - cen -


- - ce par - - ce Do - mi - ne par -
tes par - ce Do - mi - ne
tes - par - - - ce
tes par - -
- ce po - pu - lo tu - o par - ce
par - - ce po - pu - lo tu -
Do - - - mi - - ne par - - ce po -
ce Do - - mi - ne par - ce po -
po - pu - lo tu - - - o et
o par - - - ce po - - -
pu - lo tu - - - - o par - ce po -
pu - lo tu - - o par - ce po -
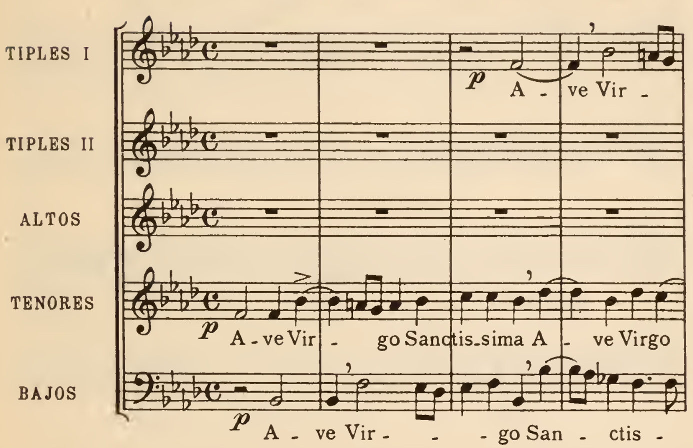

ne des - he - re - di - ta_tam tu - am et ne des_
pu_lo tu - o et ne des - he - re_di_ ta -
- pu_ lo tu_ - - - o et ne des_
pu - lo tu - - - - - o
he - re_di - ta_tem tu - am tu - - -
- - tem tu - - - am et
- he - re_di - ta - - -tem tu - - - -
et ne des - he - re - di -
in op - - pro_
ne des - - he - re - di - ta_tem tu - am in op -
- - - - - - - am in op -
ta - - - - tem tu - am


bri - um in op -
pro - bri - um in op - - pro - - bri - um
pro - bri - um in op - pro - bri - um in
in op - pro - bri - um
- pro - - - bri - um ut do - mi - nen - tur
ut do - mi - nen - tur e - is na - ti - o - nes na -
op - pro - bri - um ut do - mi - nen - tur
in op - pro - bri - um
e - is na - ti - o - nes ut do - mi - nen -
- ti - o - - - - nes ut do - mi - nen -
e - is na - ti - o - nes na - ti - o - - -
ut do - mi - nen - tur e - is na - ti - o -


tur ut do-mi- nen-tur e-is na-ti- o-
-tur ut do-mi- nen-tur e-is na-ti- o-
nes ut do-mi- nentur e-is na- - -
nes ut do-mi-
nes ut do-mi- nen- tur ut do-mi-
nes ut do-mi- nen- - - tur ut do-mi- nen-tur
- - - - - nes
nen-tur e-is na-ti- o- - nes ut do-mi-
nen- tur e- is na- ti- o- - - - -nes.
e- is na- -ti- o- - - - - nes
na- - - ti- - o- - - -nes
nen- tur e- is na- ti o- - - nes.

Ave Virgo Sanctissima

Francisco Guerrero



go Sanctis - - - - - si - ma
A - ve Vir - - go Sanctis - - - -
A - ve Vir - - go Sanctis - - -
___ Sanctis-si - ma A - ve Vir -
- - si - ma Vir go San -

f

De - i ma - ter pi - is - - sì -

- - si - ma De - i ma -

- - si - ma De - i ma - - - ter pi -

go Sanctis - si - ma De - - i ma - - ter

- - tis - - si - ma De - i ma - -

mf

ma Ma - ris stel - la
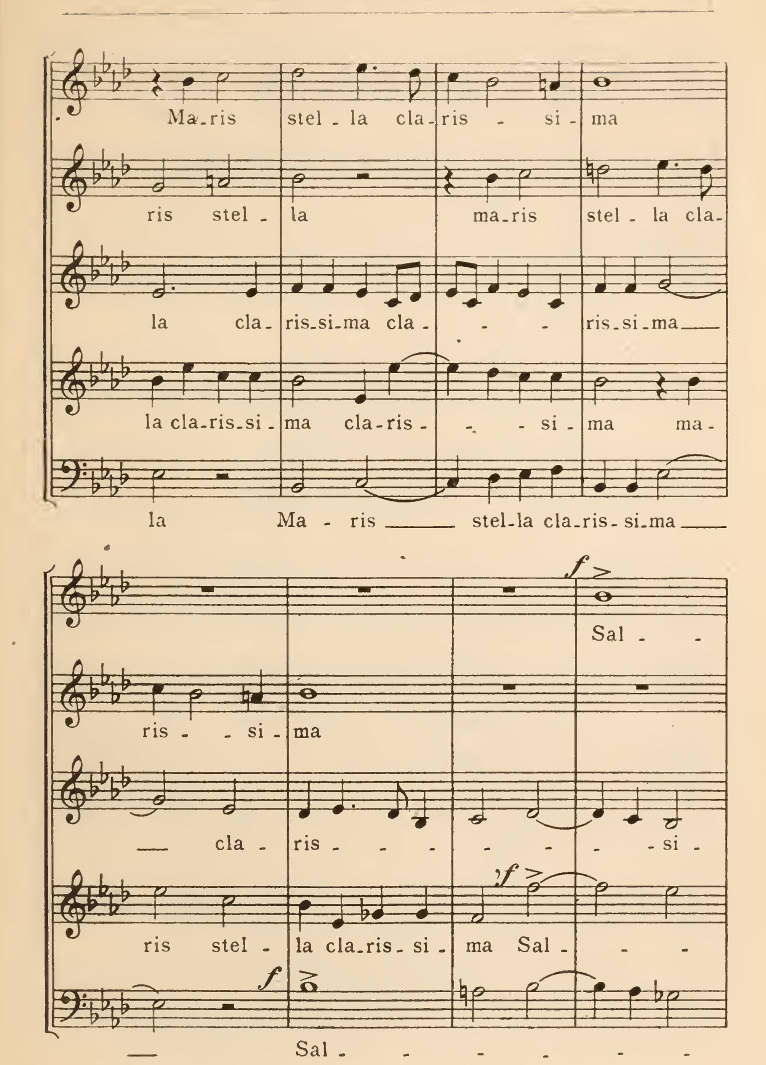
ter pi - is - - si - ma Ma -
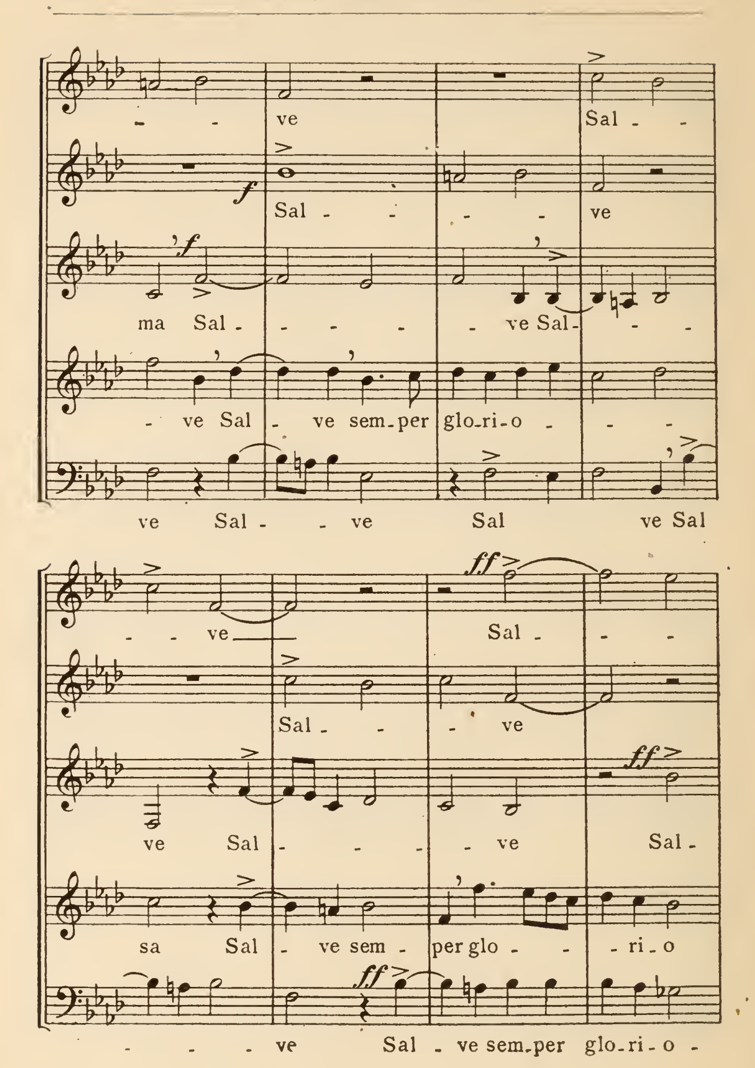
is - - si - ma pi - is - si - ma Ma - ris stel -

De - i ma - ter pi - is - si - ma Ma - ris stel - -
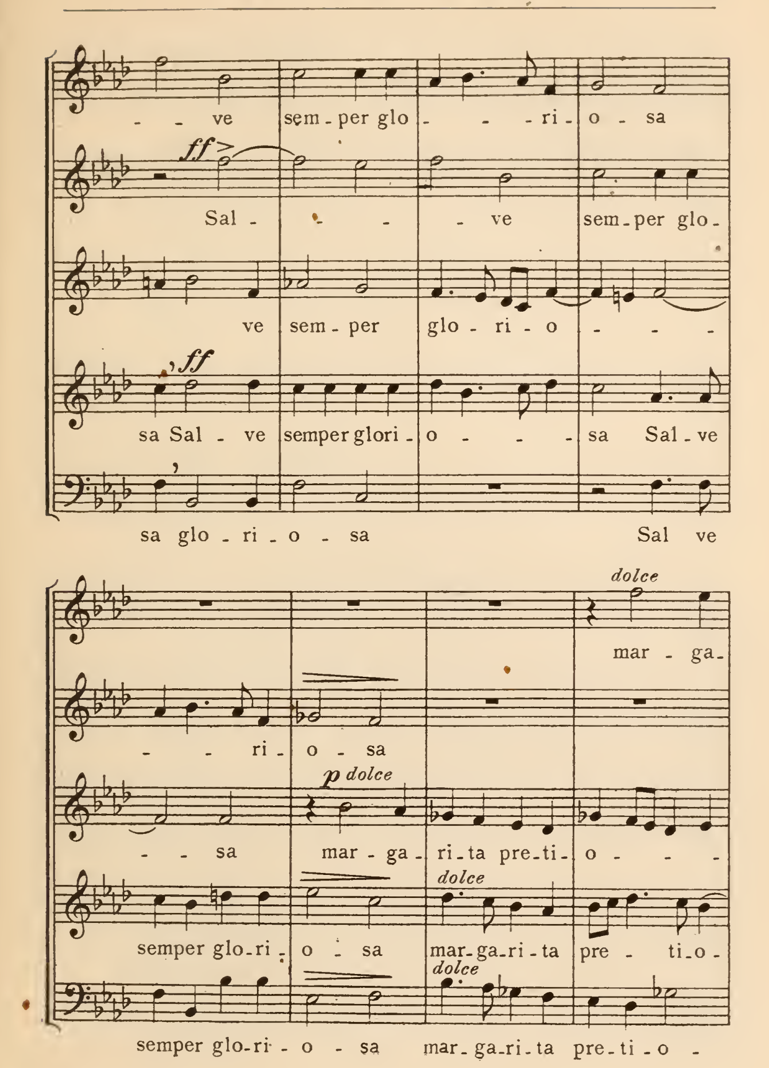
mf
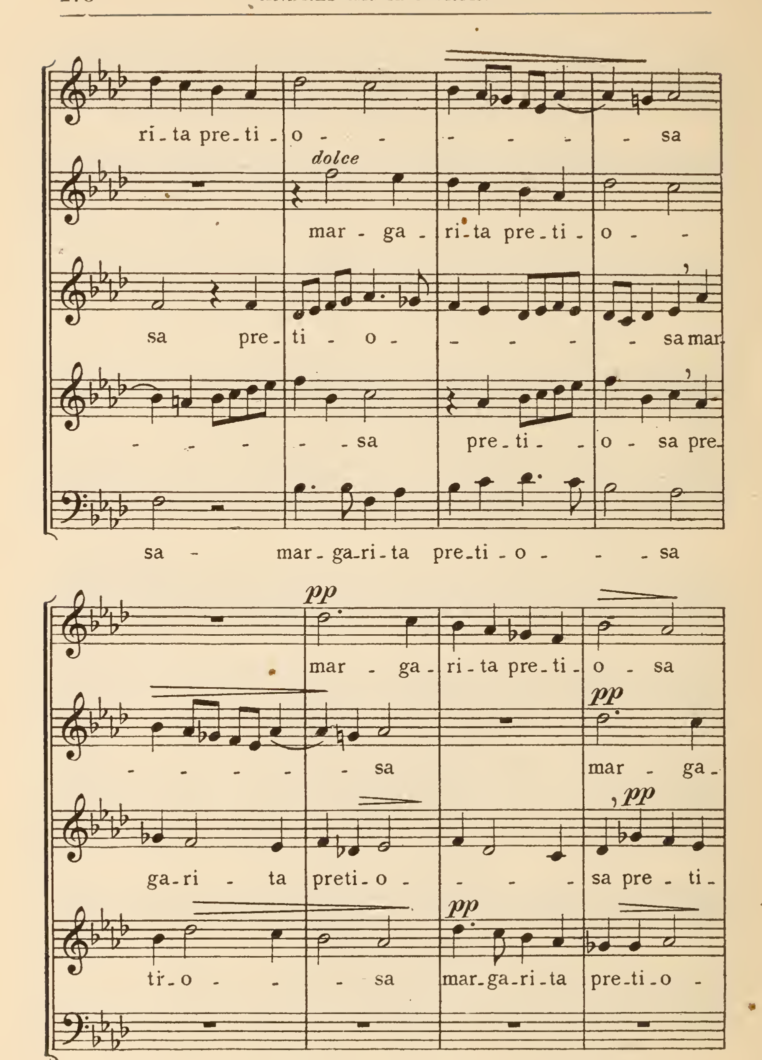
ter pi is si ma Ma - ris stel - .


Ma-ris stel - la cla-ris - si - ma
ris stel - la ma-ris stel - la cla-
la cla- ris-si-ma cla - - - ris-si-ma
la cla-ris-si - ma cla-ris - - - si - ma ma -
la Ma - ris stel-la cla-ris-si-ma
Sal - -
ris - - si - ma
cla - ris - - - - - - - si -
ris stel - la cla-ris- si - ma Sal - - -
Sal - - - - - -
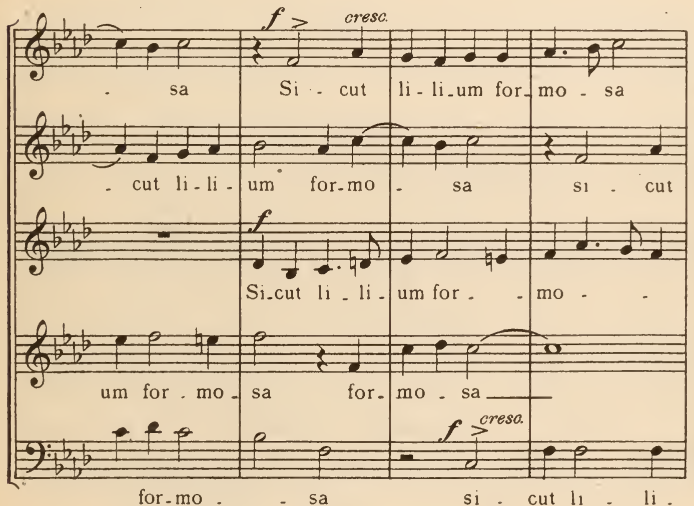


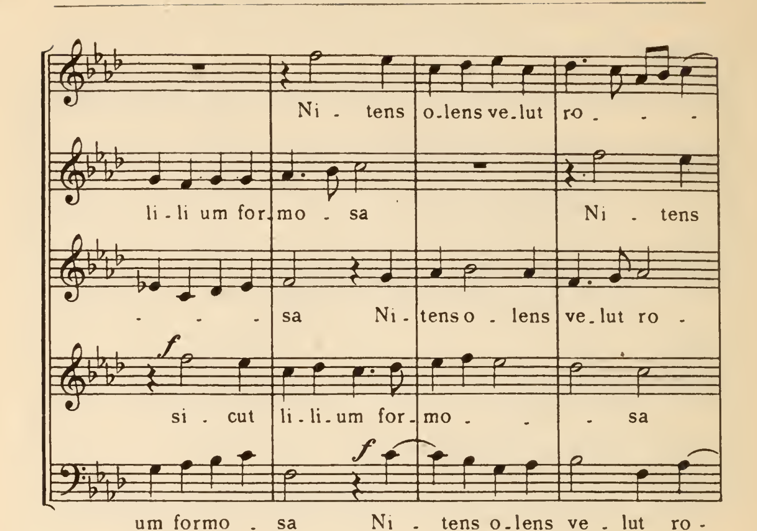
ve
Sal
Sal
ve
ma Sal
ve Sal
ve Sal
ve sem-per glo-ri-o
ve Sal
ve
Sal
ve Sal
ve
Sal
Sal
ve
ve Sal
ve
Sal
sa Sal
ve sem
per glo
ri-o
ve
Sal
ve sem-per glo-ri-o


- - ve sem - per glo - - - ri - o - sa
ff
Sal - - - - ve sem - per glo -
ve sem - per glo - ri - o - - -
ff
sa Sal - ve semper glori - o - - - sa Sal - ve
sa glo - ri - o - sa Sal ve
dolce
mar - ga -
- - ri - o - sa
p dolce
- - sa mar - ga - ri - ta pre - ti - o - - -
dolce
semper glo - ri - o - sa mar - ga - ri - ta pre - ti - o -
dolce
semper glo - ri - o - sa mar - ga - ri - ta pre - ti - o -


ri - ta pre - ti - o - - - - - - sa
dolce
mar - ga - ri - ta pre - ti - o - -
sa pre - ti - o - - - - - sa mar
- - - - - sa pre - ti - o - sa pre
sa - mar - ga - ri - ta pre - ti - o - - - sa
pp
mar - ga - ri - ta pre - ti - o - sa
- - - - - sa
pp
mar - ga -
ga - ri - ta preti - o - - - - sa pre - ti -
pp
ti - o - - - sa
pp
mar - ga - ri - ta pre - ti - o -

Si - cut li - li - um for - mo -
ri - ta pre - ti - o - sa Si -
o - sa mar - ga - ri - ta pre - ti - o - sa
sa pre - ti - o - - sa Si - cut li - li -
mar - ga - ri - ta pre - ti - o - sa Si - cut li - li - um





mf
- - - - sa ni - tens ve-lut velut ro -
mf
o-lens ve-lut ro - - - - - sa ni -
mf
sa ve - - - lut ro - - - sa ni - tens olens
mf
ni - - - tens o - - - lens ve-lut ro - sa ve-
mf mf
- - - sa ve - - - lut ro - sa ni -

p

- - - - sa Ni - tens o_lens ve - -

- tens o_lens velut ro - - - - - - sa

p

ve - lut ro - - sa Ni - - tens o_lens ve_lut ro -

p

- lut ro - sa Ni - tens o_lens ve_lut ro -

p

- tens ve_lut ro - sa Ni -

- lut ro - - sa ve - lut ro - sa.

p

Ni tens olens ve - lut ro - - sa

p
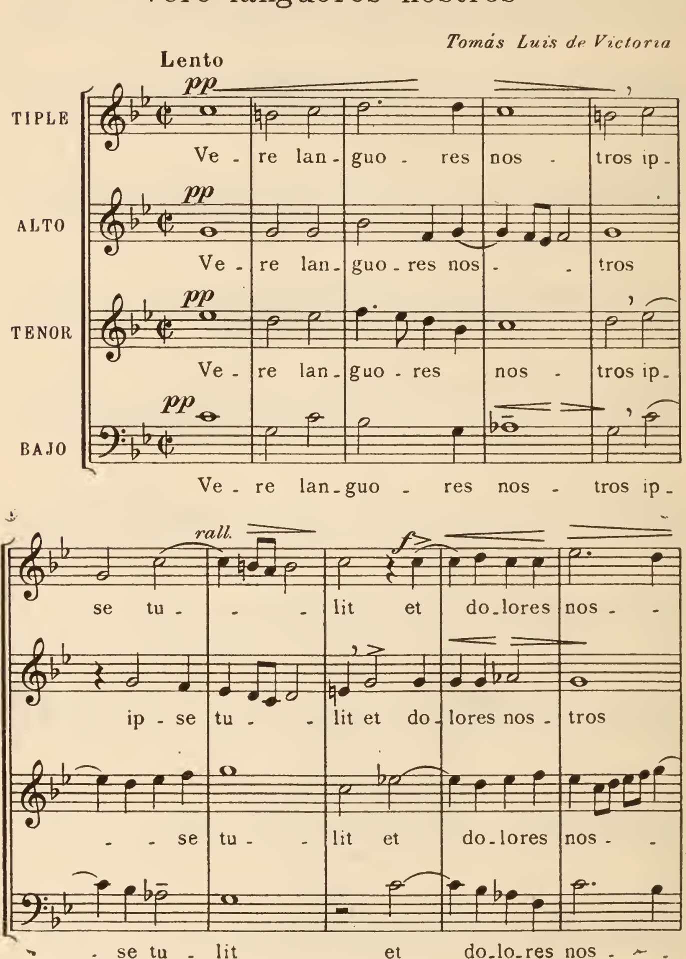
sa Ni - tens olens ve - lu ro - - - sa
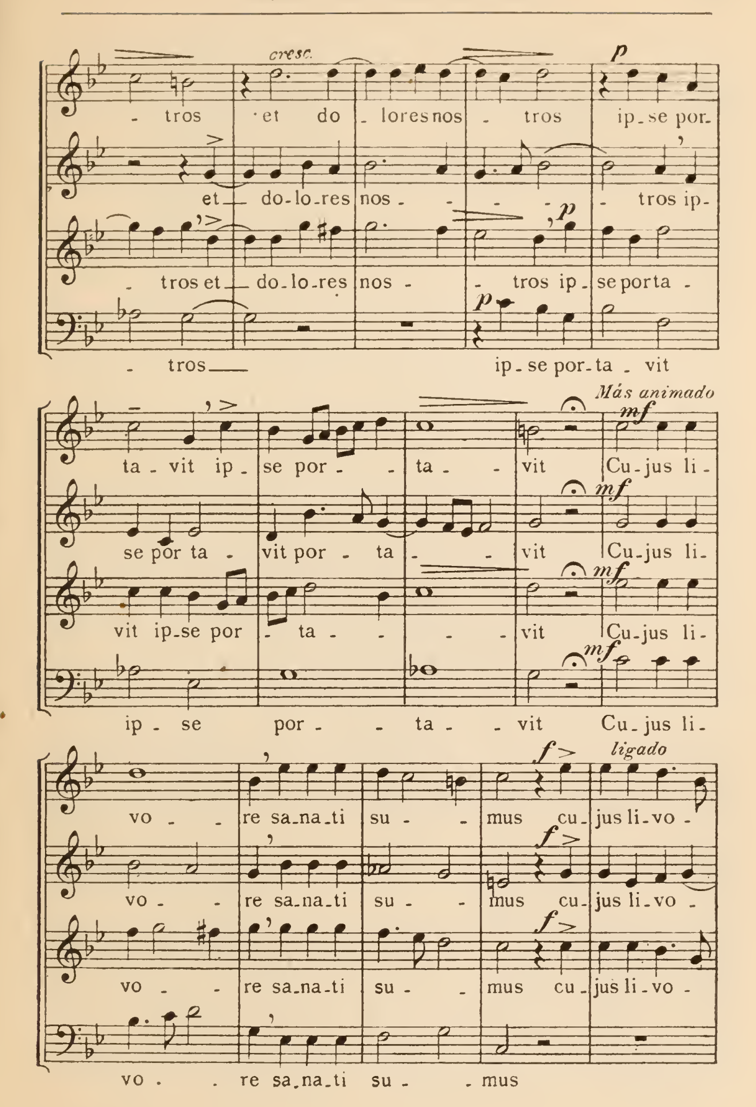
- - sa ve - lut ro - - sa
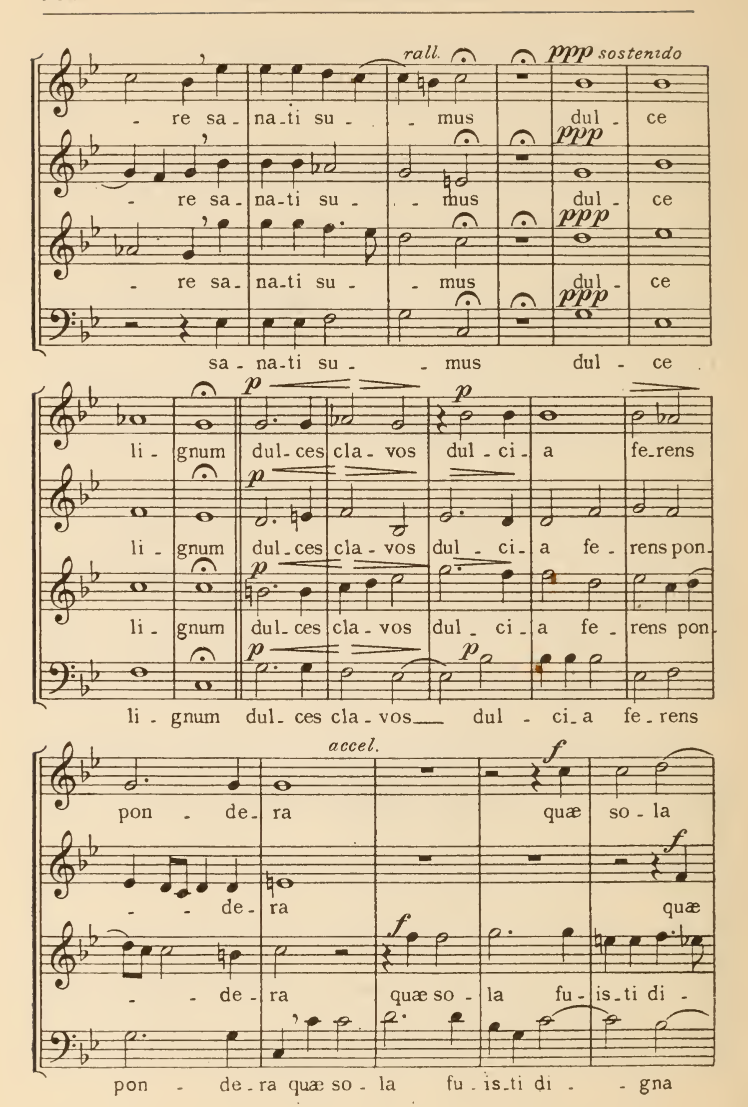
- - tens ve - lut ro - - sa ve_lut ro_sa
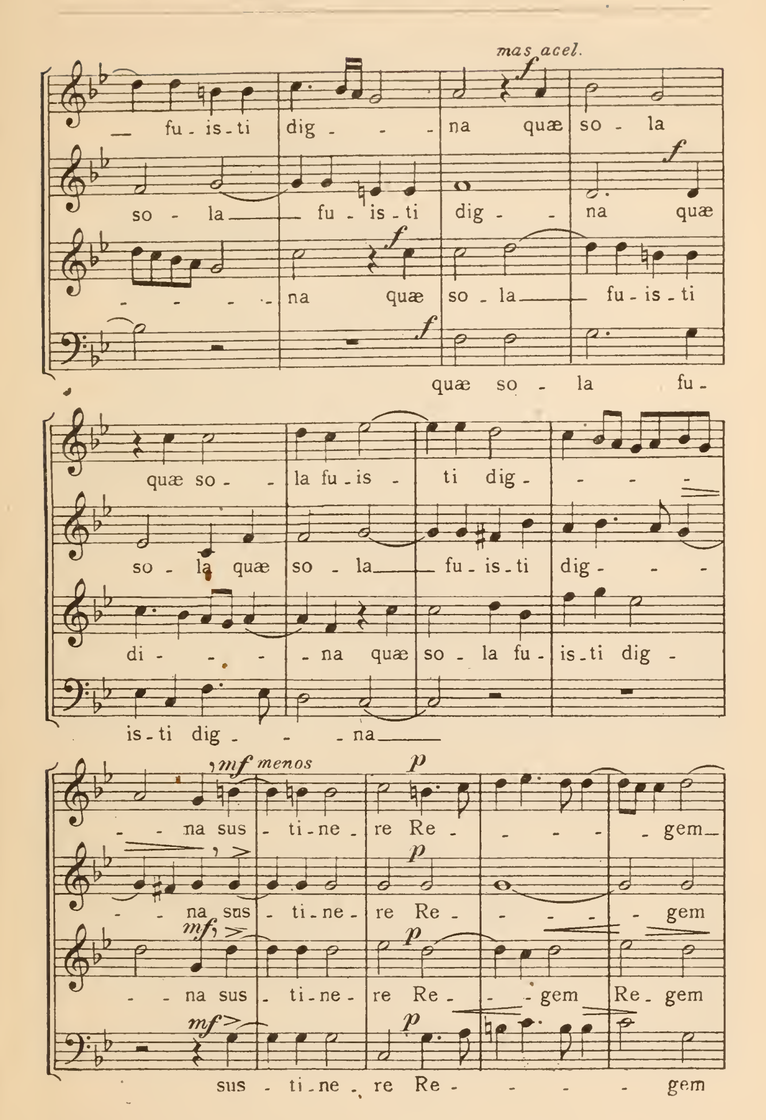
Vere languores nostros
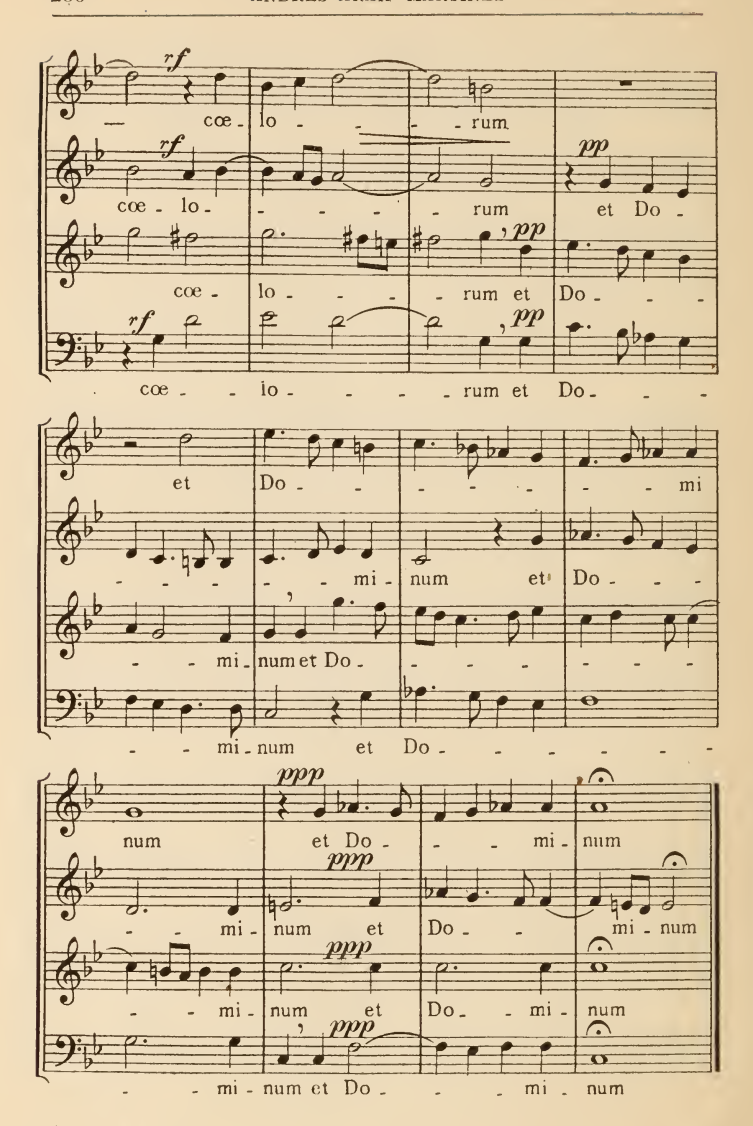
Tomás Luis de Victoria




cresc.
p
- tros et do - lores nos - tros ip - se por-
et do-lo-res nos - - - - tros ip-
p
- tros et do-lo-res nos - - tros ip - se porta -
p
- tros ip - se por-ta - vit
Más animado
mf
ta - vit ip - se por - - ta - - vit Cu-jus li-
mf
se por ta - vit por - ta - - vit Cu-jus li-
mf
vit ip-se por - ta - - - - vit Cu-jus li-
mf
ip - se por - - ta - - vit Cu-jus li-
f
ligado
vo - - re sa-na-ti su - - mus cu-jus li-vo -
f
vo - - re sa-na-ti su - - mus cu-jus li-vo -
f
vo - - re sa-na-ti su - - mus cu-jus li-vo -
vo - - re sa-na-ti su - - mus


rall.
ppp sostenido
- re sa - na - ti su - - mus dul - ce
ppp
- re sa - na - ti su - - mus dul - ce
ppp
- re sa - na - ti su - - mus dul - ce
ppp
sa - na - ti su - - mus dul - ce
p
li - gnum dul - ces cla - vos dul - ci - a fe - rens
p
li - gnum dul - ces cla - vos dul - ci - a fe - rens pon -
p
li - gnum dul - ces cla - vos dul - ci - a fe - rens pon -
p
p
li - gnum dul - ces cla - vos dul - ci - a fe - rens
accel.
f
pon - de - ra quæ so - la
f
- - de - ra quæ
f
- - de - ra quæ so - la fu - is - ti di -
pon - de - ra quæ so - la fu - is - ti di - - gna


mas acel.
fu - is - ti dig - - - na quæ so - la
so - la fu - is - ti dig - - na quæ
- - - - na quæ so - la fu - is - ti
quæ so - la fu -
quæ so - - la fu - is - ti dig - - - -
so - la quæ so - la fu - is - ti dig - - -
di - - - - na quæ so - la fu - is - ti dig -
is - ti dig - - - na
mf menos
- - na sus - ti - ne - re Re - - - - - gem
- - na sus - ti - ne - re Re - - - - gem
- - na sus - ti - ne - re Re - - - gem Re - gem
sus - ti - ne - re Re - - - - gem


rf
— cœ - lo - - - - rum
rf
coe - lo - - - - - rum
pp
et Do -
coe - lo - - - - rum et Do - - -
pp
rf
pp
coe - - io - - - - rum et Do - - -
et Do - - - - - - - - mi
- - - - - - mi - num et Do - - -
- - mi - num et Do - - - - - - - -
- - mi - num et Do - - - - - - -
ppp
num et Do - - - mi - num
ppp
- - mi - num et Do - - mi - num
ppp
- - mi - num et Do - - mi - num
ppp
- - mi - num et Do - - - mi - num



Salve
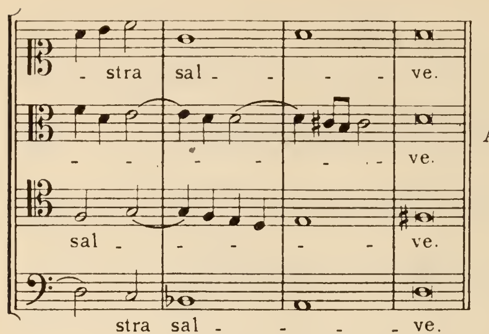
Autor desconocido
Siglo XVII

CORO:
Regina, mater misericordiæ

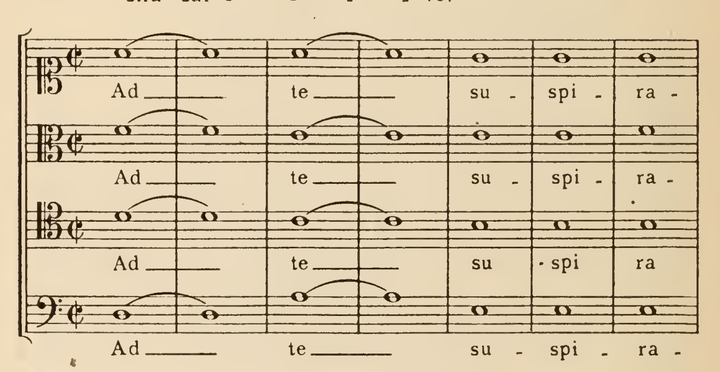
TIPLE: Sal - - - - ve.
ALTO: Sal - - - - ve.
TENOR: Sal - - - - ve.
BAJO: Sal - - - - ve.

Vi - ta dul - ce - do Et ___ spes no-stra ___
Vi - ta dul - ce - do Et ___ spes no-stra
Vi - ta dul - ce - do Et ___ spes no-stra
Vi - ta dul - ce - do Et ___ spes no-stra
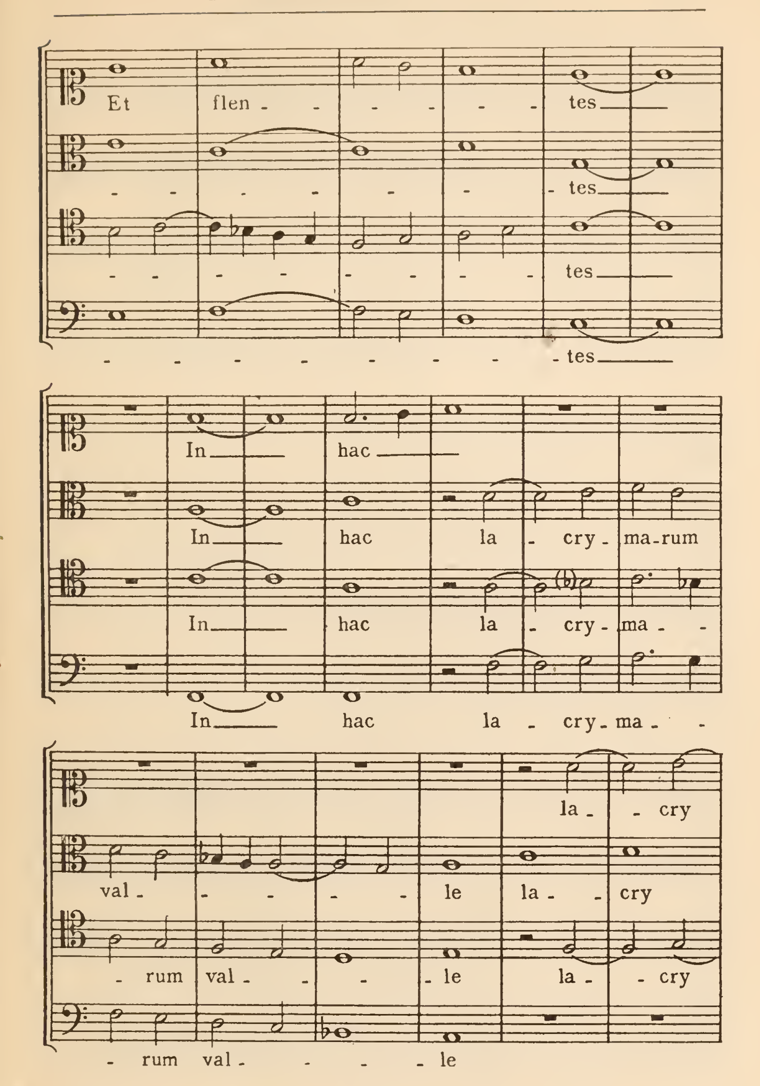
___ Sal - - - ve et spes no - - -
Sal - ve et spes no - stra sal - - - -
Sal - ve et ___ spes no stra ___
Sal - - - - - ve et spes no -
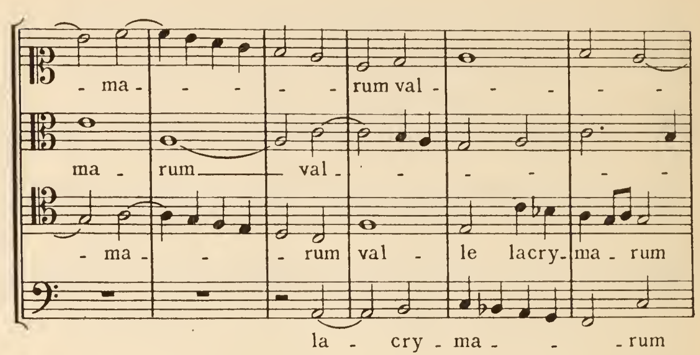


Ad te clamamus,

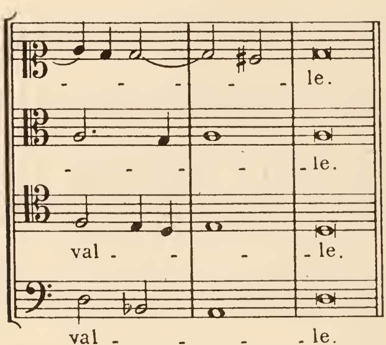


mus ge - men - tes ge - men - tes
mus ge - men - tes Et flen - -
mus ge - men - tes Et flen - -
mus ge - men - tes Et flen -
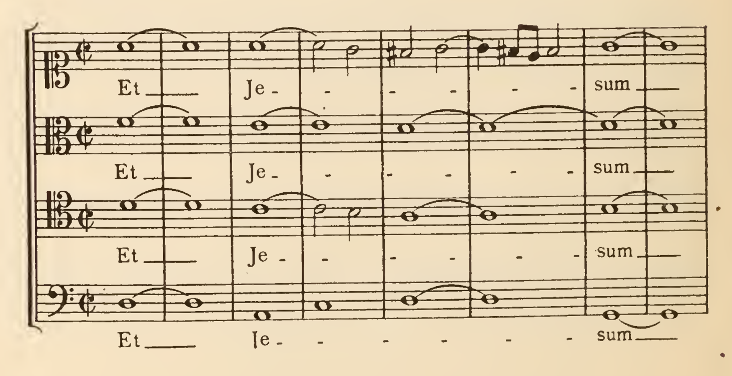


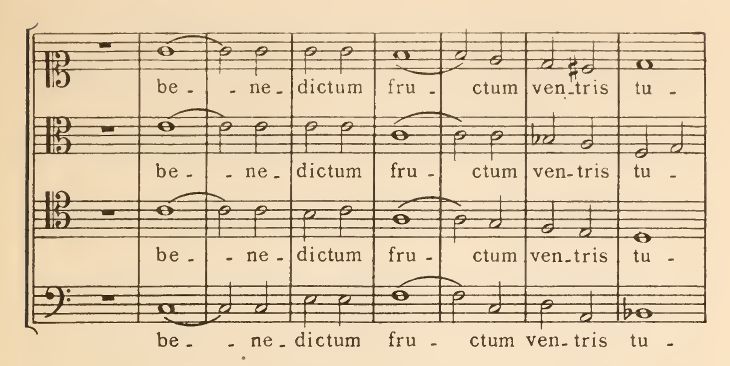
19. Araiz : La Música religiosa. 408-409.

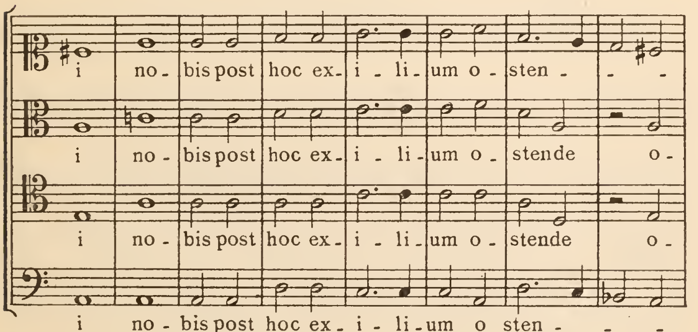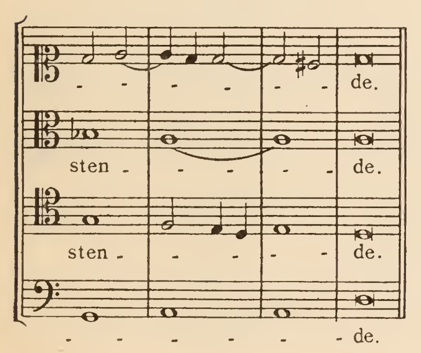




Eja ergo
advocata nostra etc.
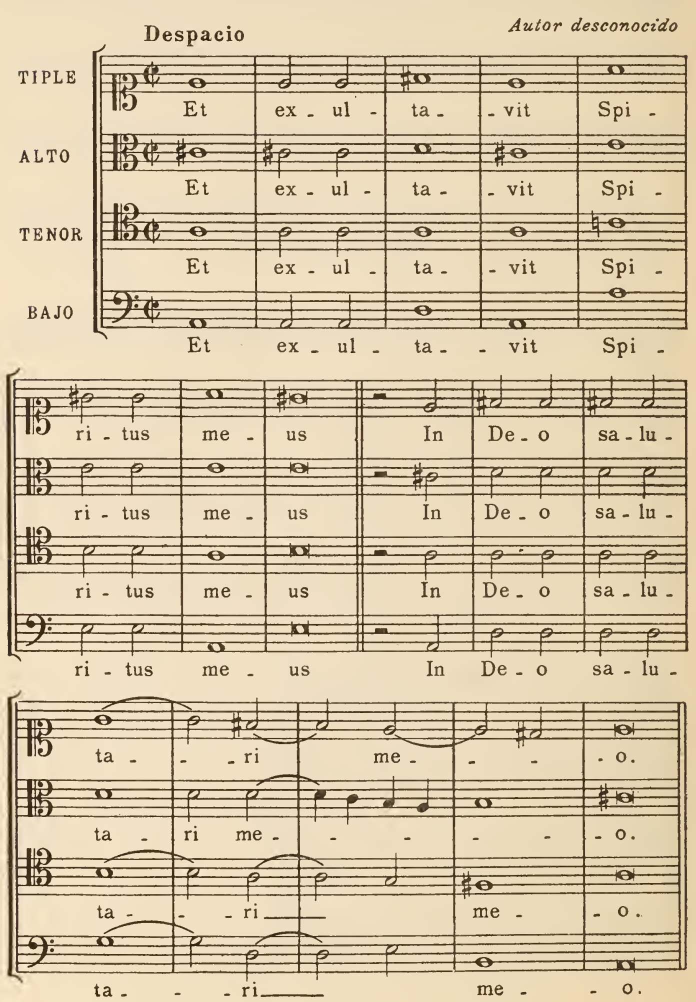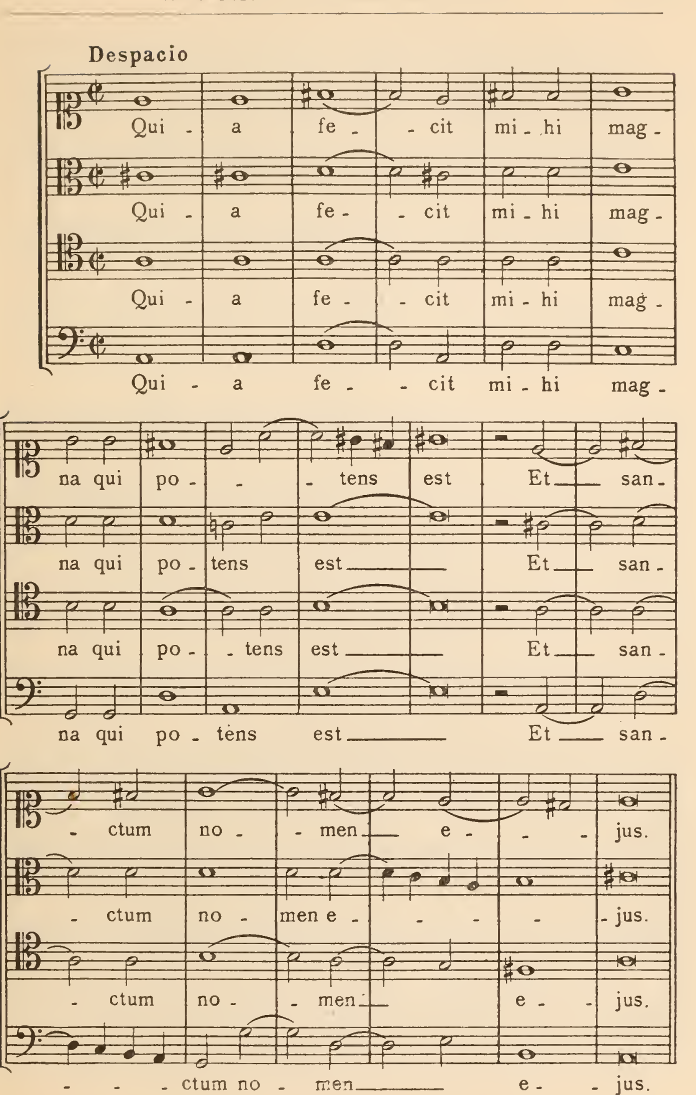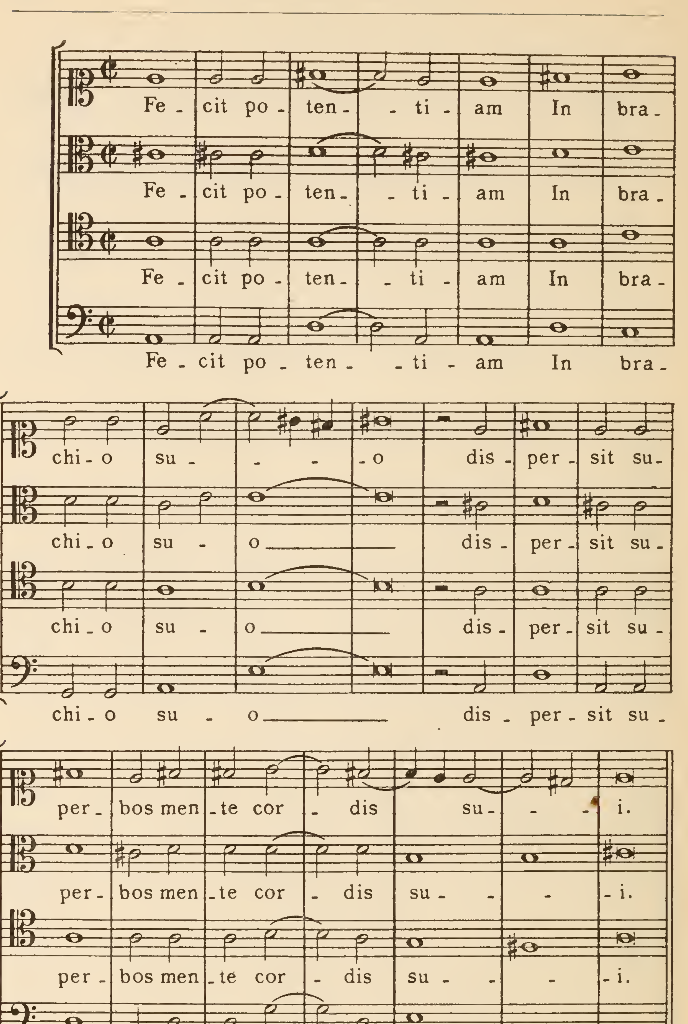








CORO:
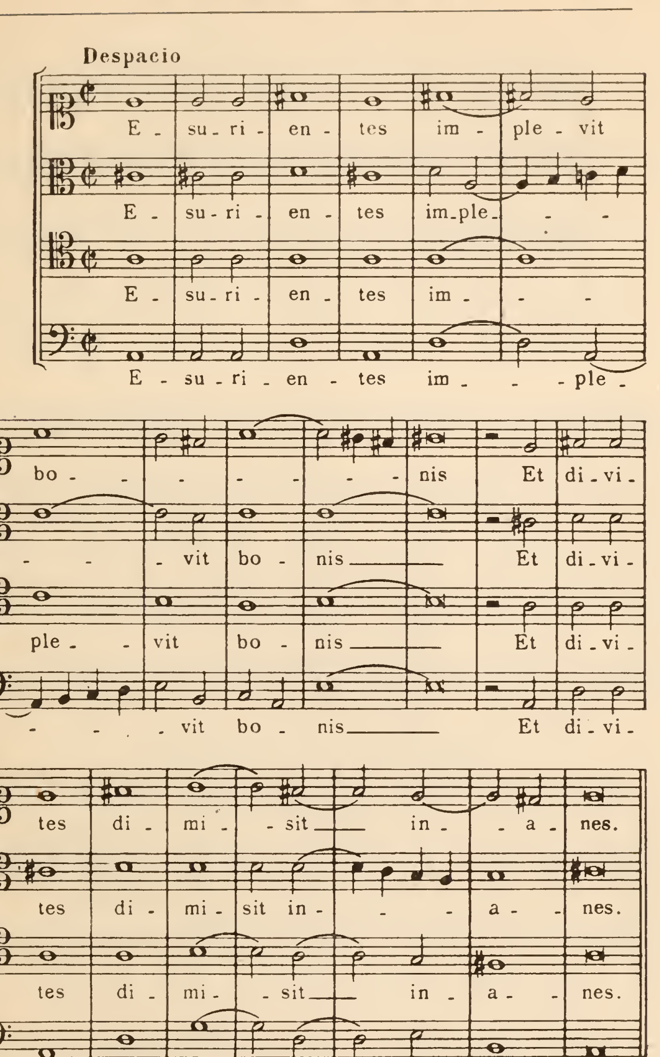
O clemens, o pía
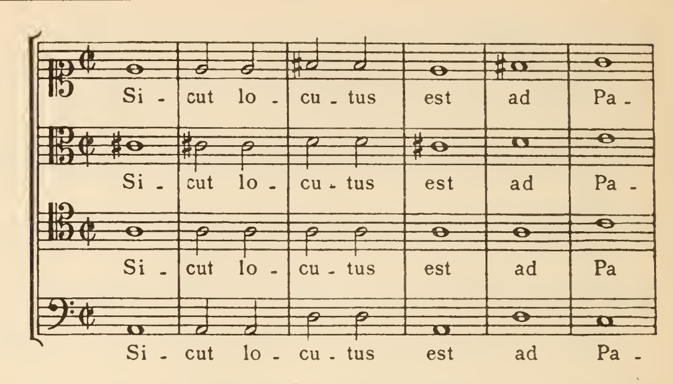
Magnificat para las vísperas de difuntos
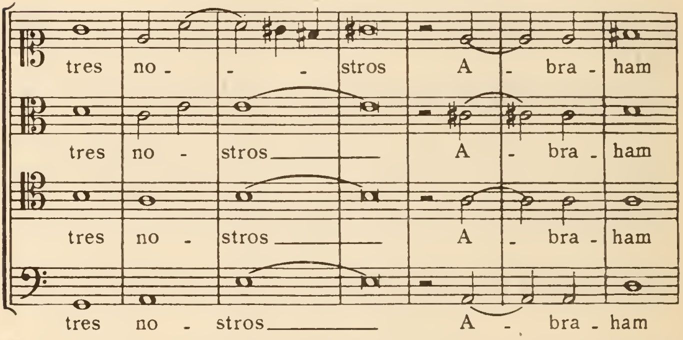



Despacio
Qui - a fe - - cit mi - hi mag -
Qui - a fe - - cit mi - hi mag -
Qui - a fe - - cit mi - hi mag -
Qui - a fe - - cit mi - hi mag -
na qui po - - - tens est Et san -
na qui po - tens est Et san -
na qui po - - tens est Et san -
na qui po - tens est Et san -
- ctum no - - men e - - - jus.
- ctum no - men e - - - - - jus.
- ctum no - - men e - - jus.
- - - ctum no - men e - - jus.
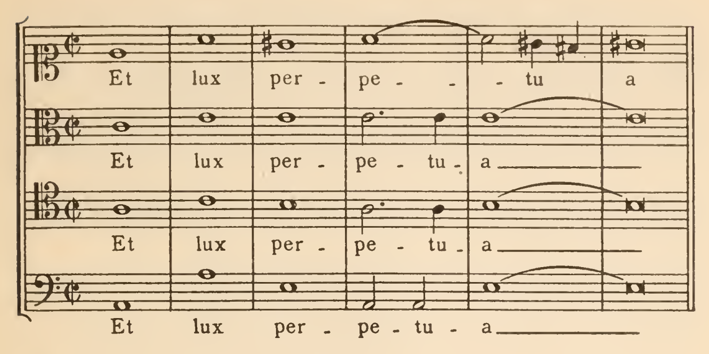

Fe - cit po - ten - - ti - am In bra -
Fe - cit po - ten - - ti - am In bra -
Fe - cit po - ten - - ti - am In bra -
Fe - cit po - ten - - ti - am In bra -
chi - o su - - - - o dis - per - sit su -
chi - o su - o dis - per - sit su -
chi - o su - o dis - per - sit su -
chi - o su - o dis - per - sit su -
per - bos men - te cor - dis su - - - i.
per - bos men - te cor - dis su - - - - i.
per - bos men - te cor - dis su - - - - i.
per - bos men - te cor - dis su - - - - i.
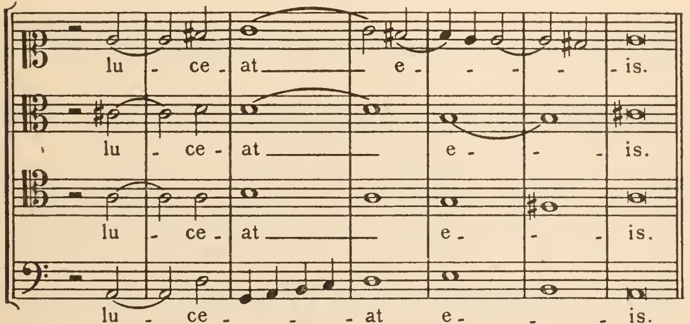

Despacio
E - su - ri - en - tes im - ple - vit
E - su - ri - en - tes im_ple_ - -
E - su - ri - en - tes im - - -
E - su - ri - en - tes im - - - ple -
bo - - - - - - - nis Et di - vi -
- - - vit bo - nis Et di - vi -
ple - - vit bo - nis Et di - vi -
- - - - vit bo - nis Et di - vi -
tes di - mi - - sit in - - a - nes.
tes di - mi - sit in - - - a - - nes.
tes di - mi - - sit in - a - - nes.
tes di - mi - - sit in - a - - nes.





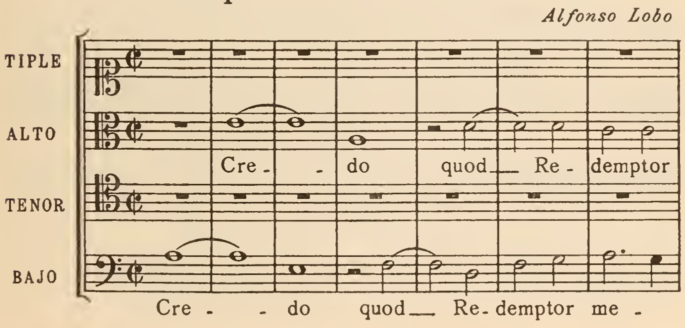
Et se - mi - ni e - jus in sæ - cu - la.
Et se - mi - ni e - jus in sæ - cu - la.
Et se - mi - ni e - jus in sæ - cu - la.
Et se - mi - ni e - jus in sæ - cu - la.
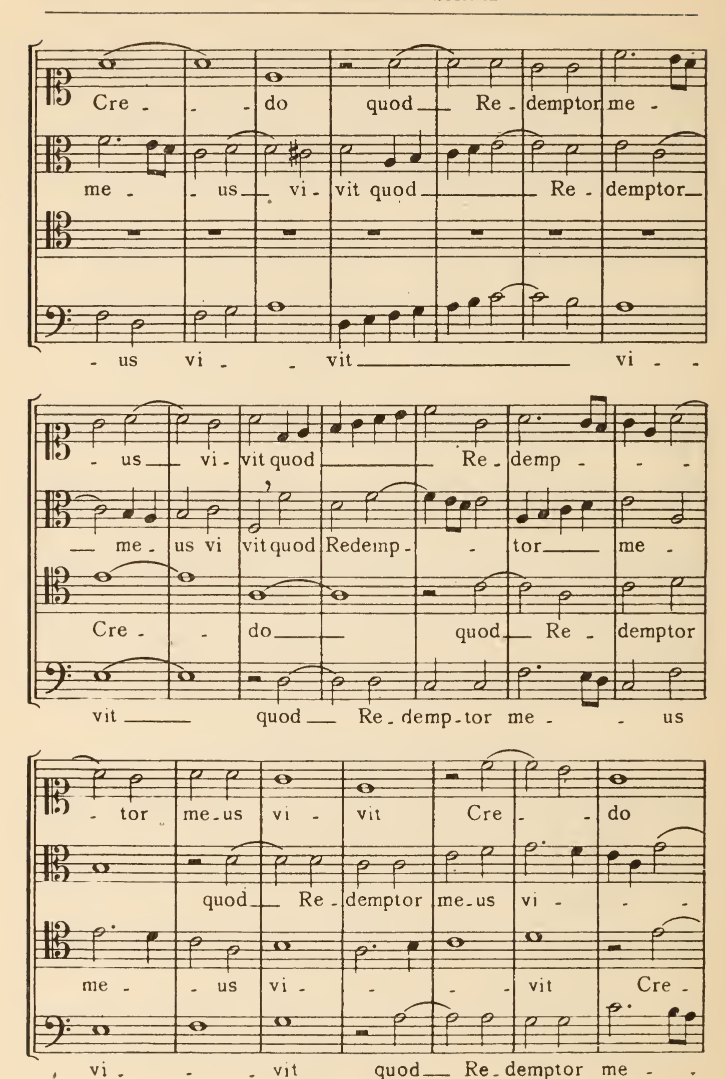


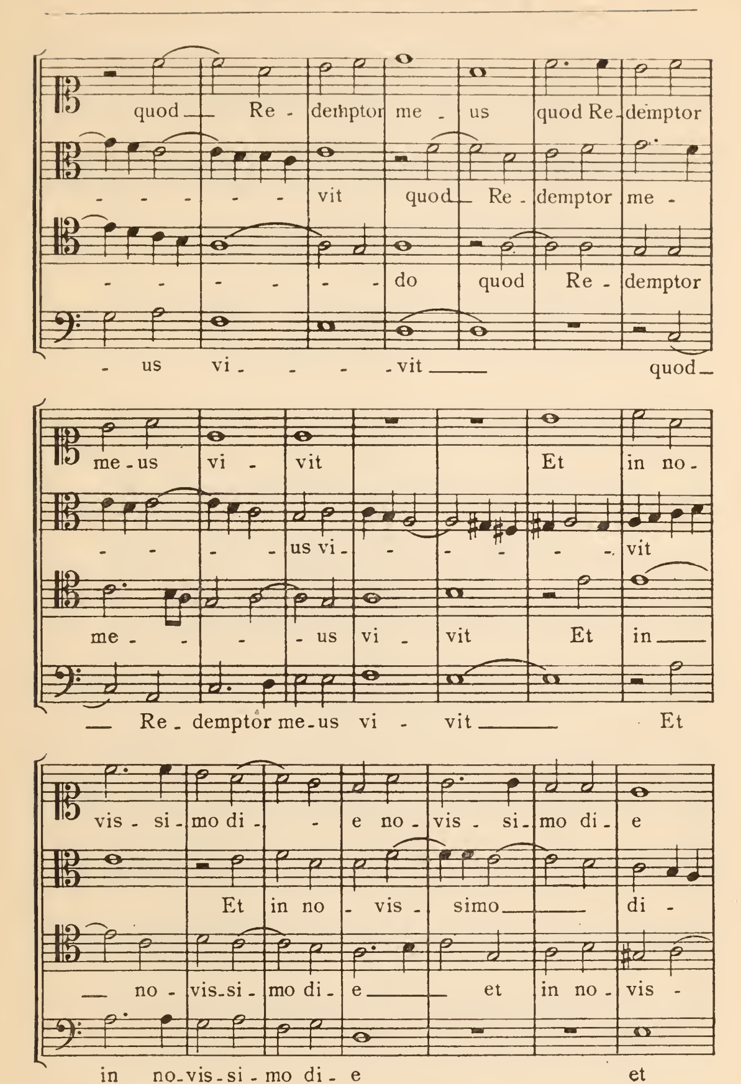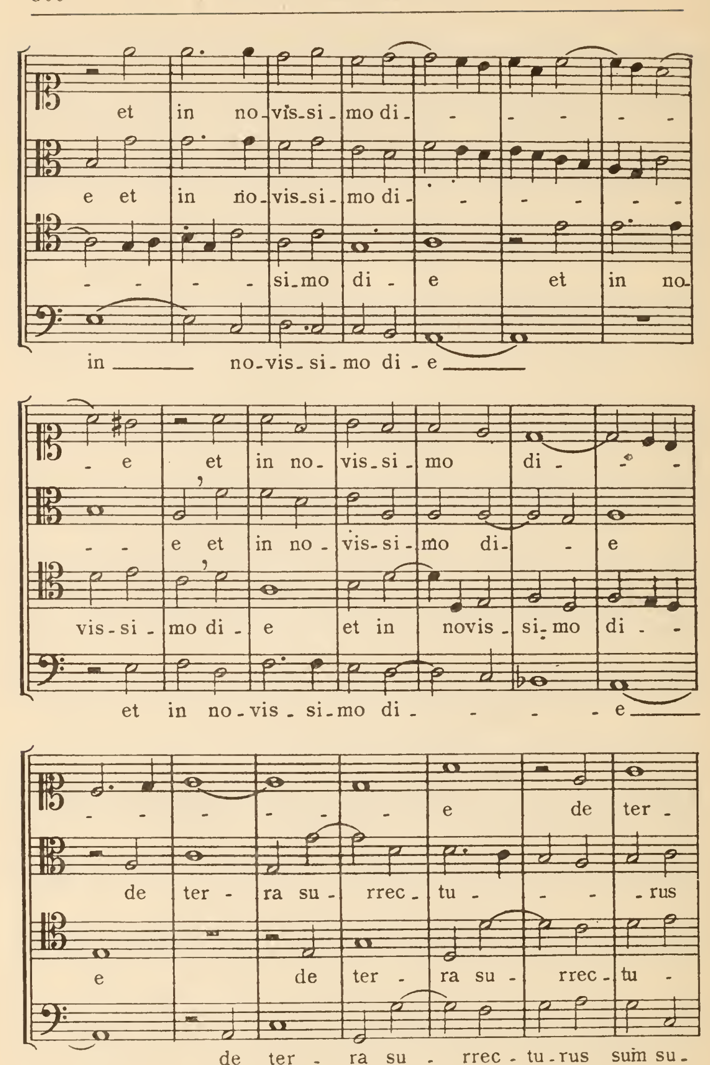


Responso de Difuntos
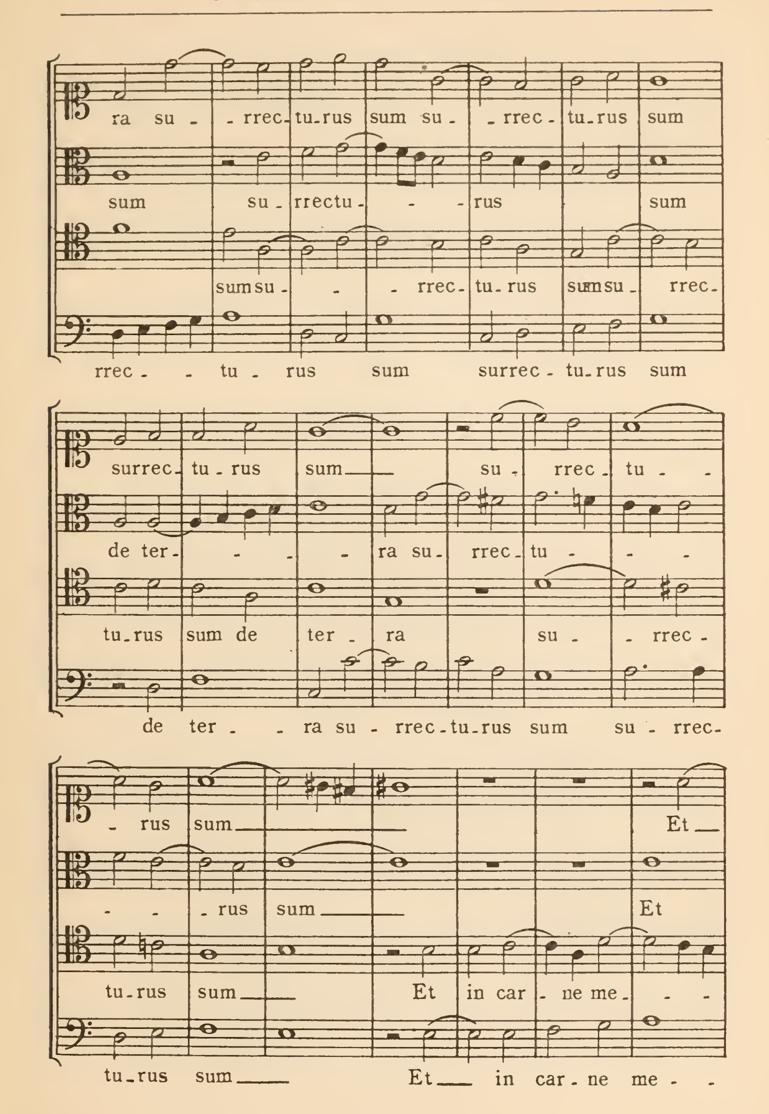
Alfonso Lobo
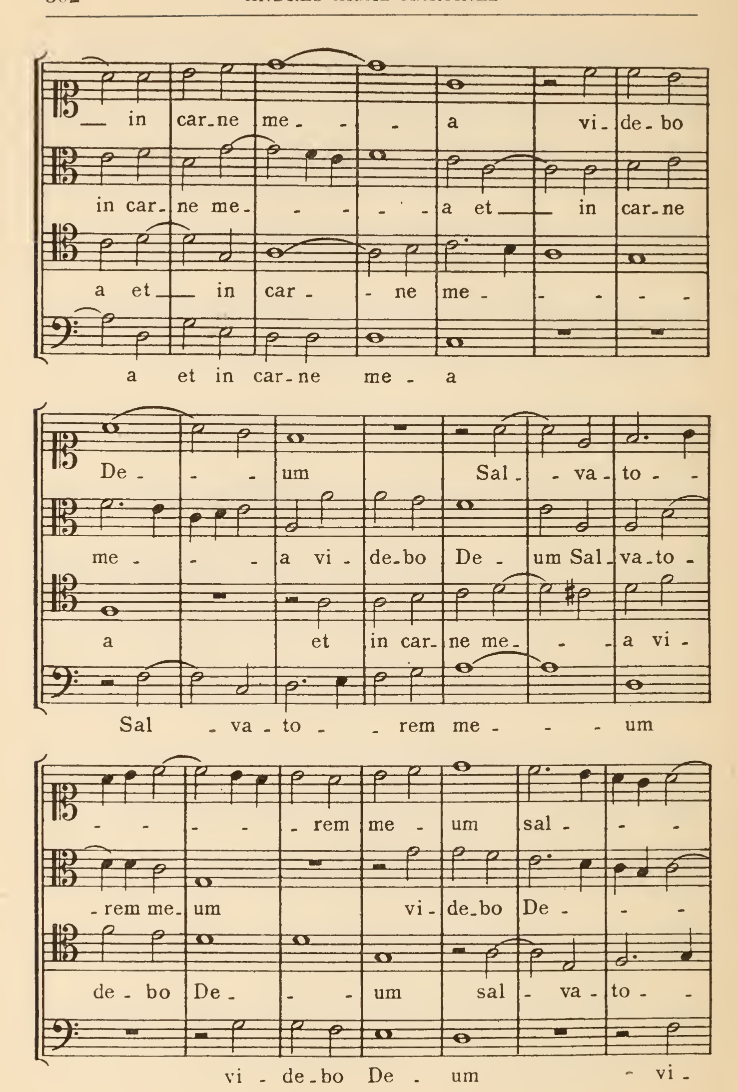



Cre - - - do quod Re - demptor me -
me - - us vi - vit quod Re - demptor
- us vi - - vit vi - -
- us vi - vit quod Re - demp - - -
me - us vi vit quod Redemp - - tor me -
Cre - - do quod Re - demptor
vit quod Re - demp - tor me - - us
- tor me - us vi - vit Cre - - do
quod Re - demptor me - us vi - - -
me - - us vi - - - - vit Cre -
vi - - - vit quod Re - demptor me - -
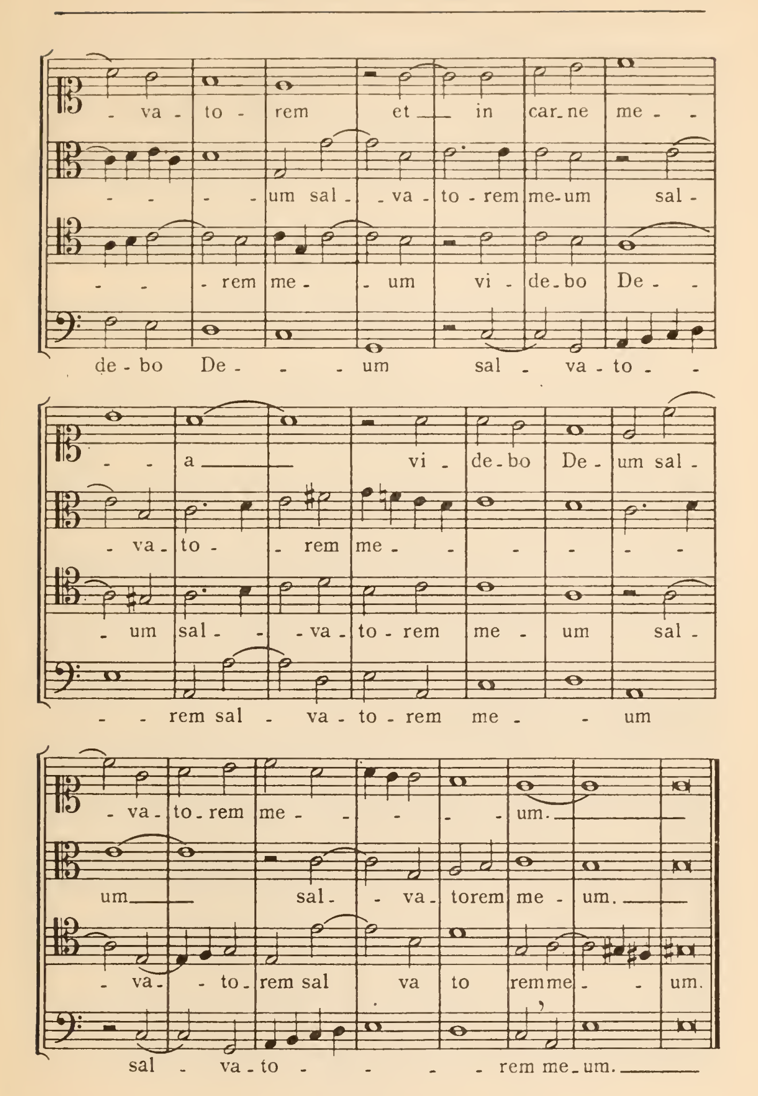

quod Re - demptor me - us quod Re - demptor
- - - - - vit quod Re - demptor me -
- - - - - - do quod Re - demptor
- us vi - - - - vit quod
me - us vi - vit Et in no -
- - - - us vi - - - - - - vit
me - - - us vi - vit Et in
Re - demptor me - us vi - vit Et
vis - si - mo di - - e no - vis - si - mo di - e
Et in no - vis - simo di -
no - vis - si - mo di - e et in no - vis -
in no - vis - si - mo di - e et


et in no-vis-si-mo di - - - - - -
e et in no-vis-si-mo di - - - - - -
- - - - si-mo di - e et in no-
in no-vis-si-mo di - e
- e et in no- vis-si - mo di - - -
- - e et in no - vis-si - mo di- - e
vis-si - mo di - e et in novis - si- mo di - -
et in no-vis - si-mo di - - - - e
- - - - - - e de ter -
de ter - ra su - rrec - tu - - - - rus
e de ter - ra su - rrec - tu -
de ter - ra su - rrec - tu-rus sum su-


ra su - - rrec- tu-rus sum su - - rrec - tu-rus sum
sum su - rrectu - - - rus sum
sumsu - - - rrec- tu- rus sumsu - rrec-
rrec - - tu - rus sum surrec - tu-rus sum
surrec- tu - rus sum su - rrec - tu - -
de ter- - - - ra su- rrec - tu - - -
tu-rus sum de ter - ra su - - rrec -
de ter - - ra su - rrec-tu-rus sum su - rrec-
- rus sum Et
- - - rus sum Et
tu-rus sum Et in car - ne me - - -
tu-rus sum Et in car - ne me - -
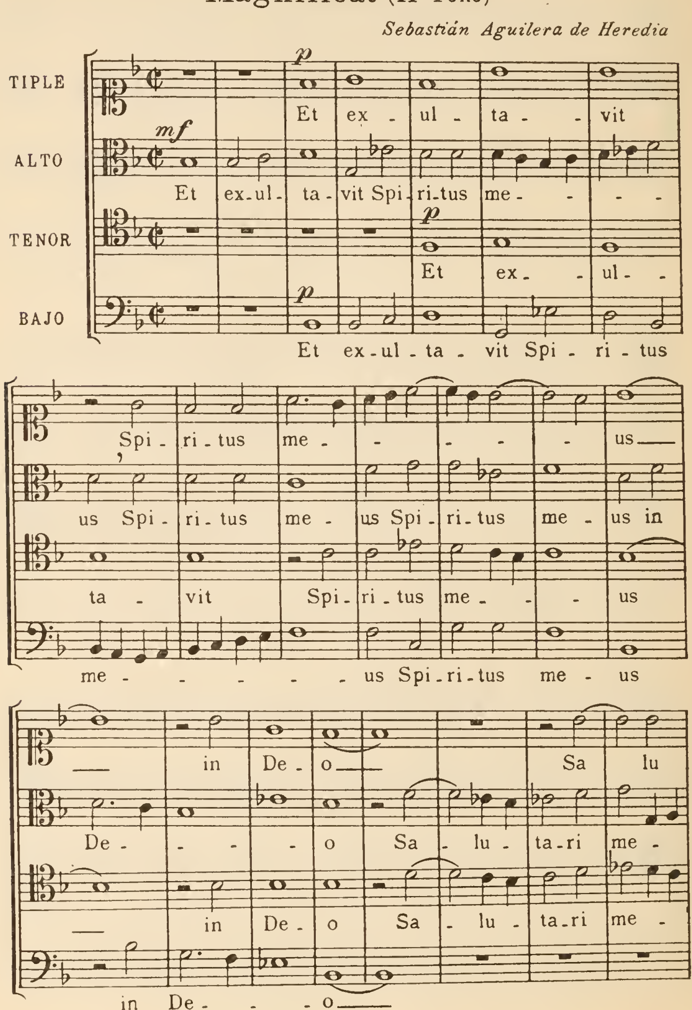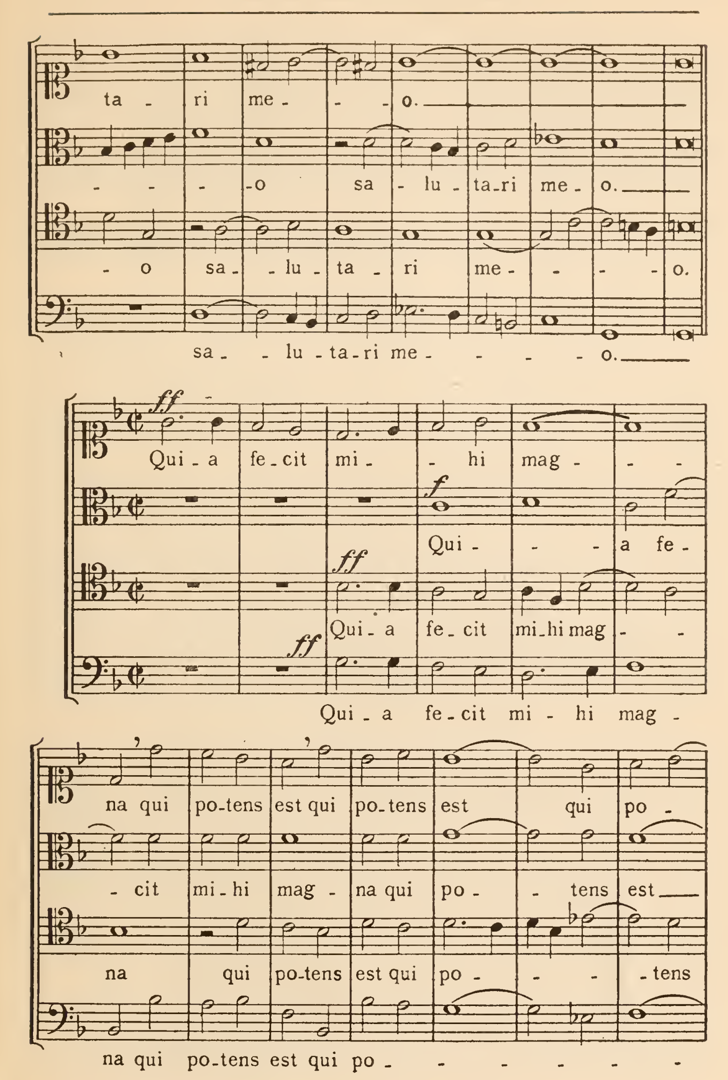


— in car_ne me_ - - a vi_ de_ bo
in car_ ne me_ - - - - a et — in car_ne
a et — in car - - ne me - - - - -
a et in car_ne me - a
De - - - um Sal - - va - to - -
me - - - a vi - de_bo De - um Sal_ va_to -
a et in car_ ne me_ - - a vi -
Sal - va - to - - rem me - - - um
- - - - - rem me - um sal - - -
- rem me_ um vi - de_bo De - - -
de - bo De - - - um sal - va - to - -
vi - de_bo De - um - vi -


- va - to - rem et __ in car_ne me - -
- - - - um sal_ _va - to - rem me_um sal -
- - - rem me - - um vi - de_bo De - -
de - bo De - - - um sal - va - to - -
- - a ______ vi - de_bo De - um sal -
- va_ to - - rem me - - - - - -
- um sal - - - va - to - rem me - um sal -
- - rem sal - va - to - rem me - - um
- va_ to_rem me - - - - - um. ______
um ____ sal - - va_ torem me - um. ____
- va_ - to_ rem sal va to remme - - um.
sal - va - to - - - - rem me_um. ____
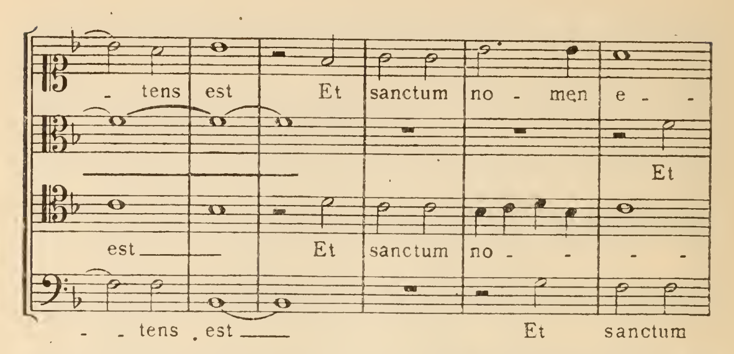
Magnificat (II Tono)
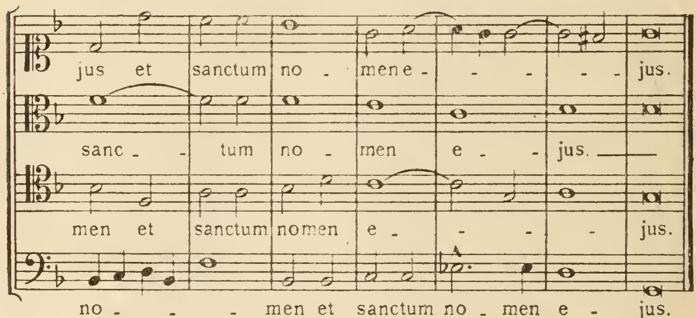
Sebastián Aguilera de Heredia





20. Araiz : La Música religiosa. 408-409.

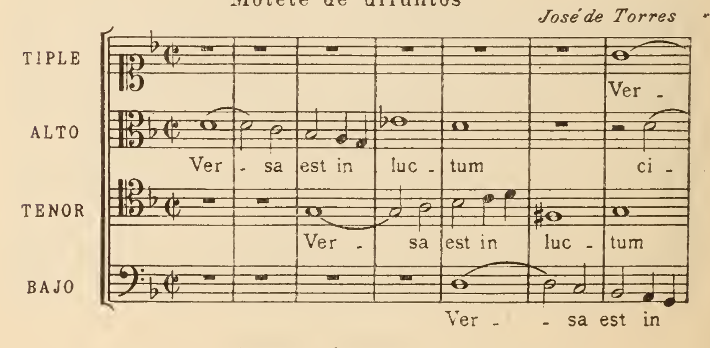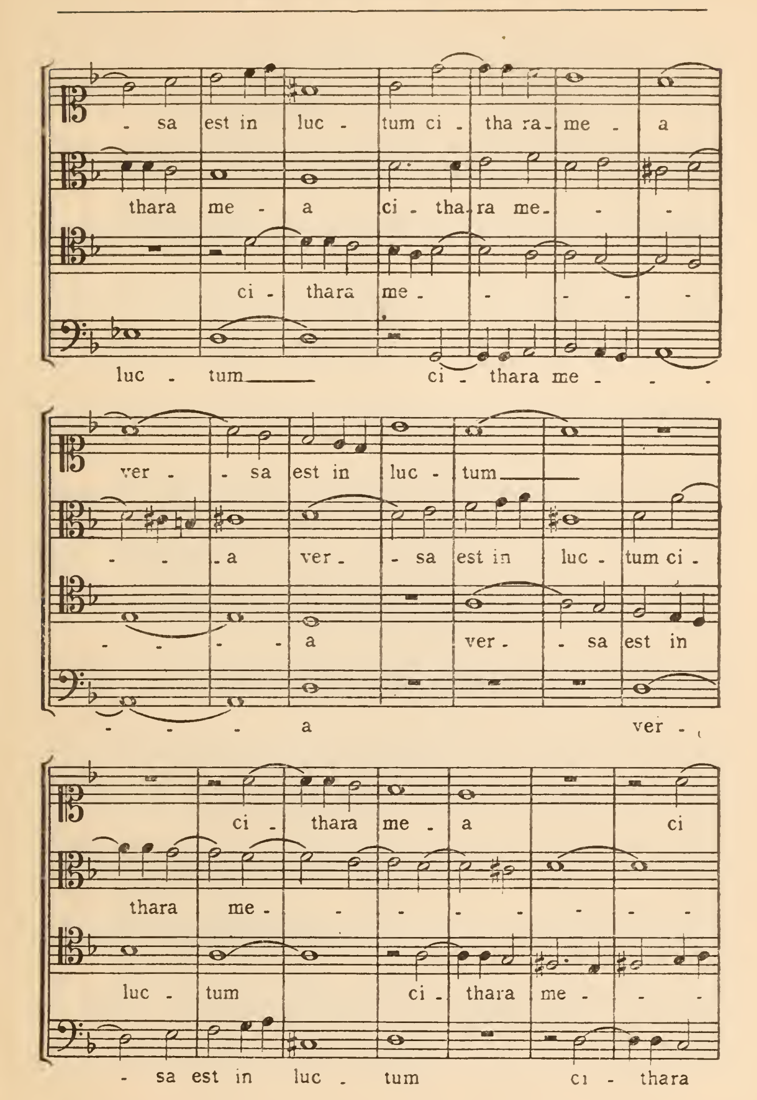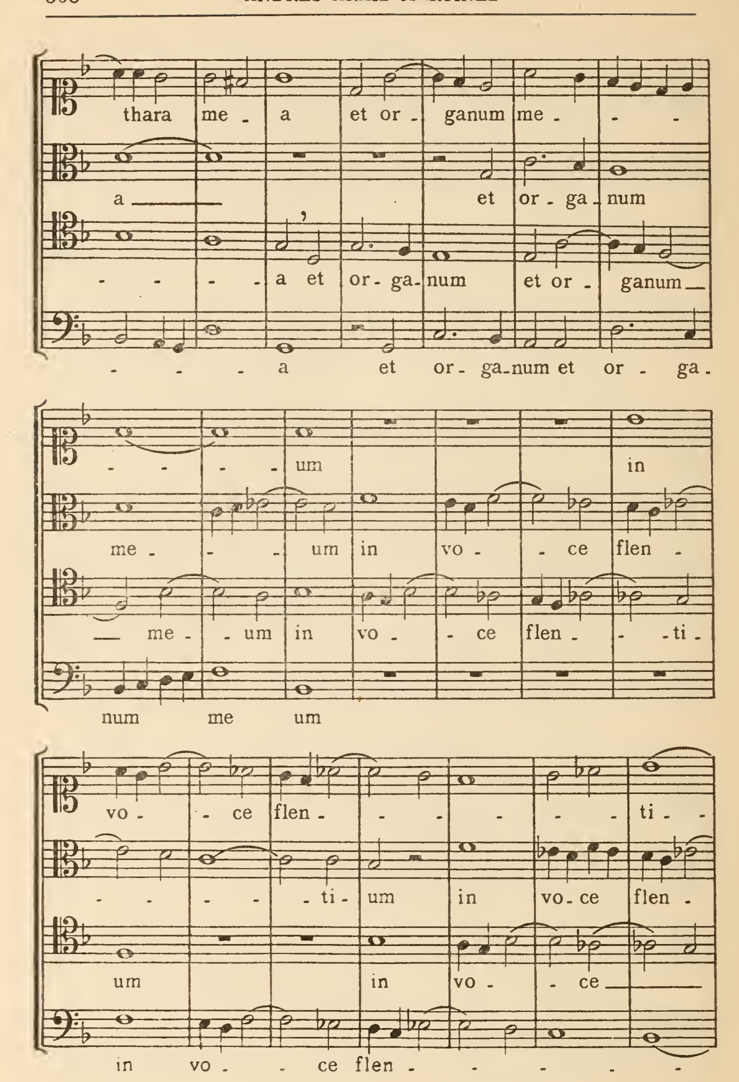




Versa est in luctum

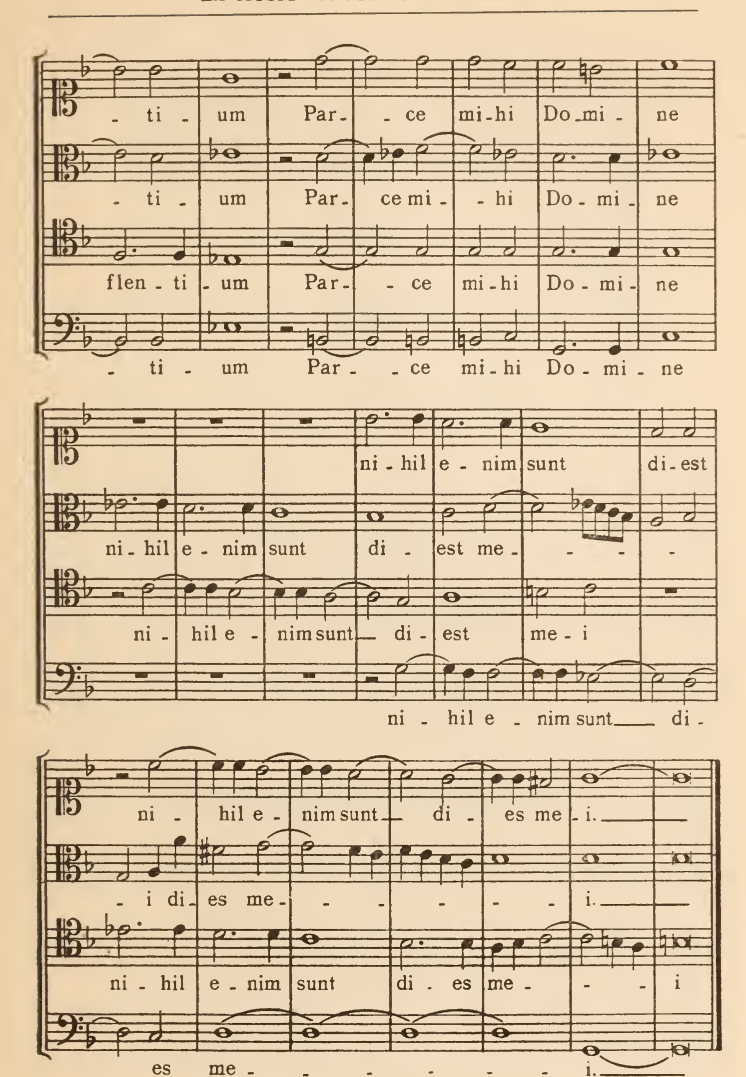
Motete de difuntos

José de Torres
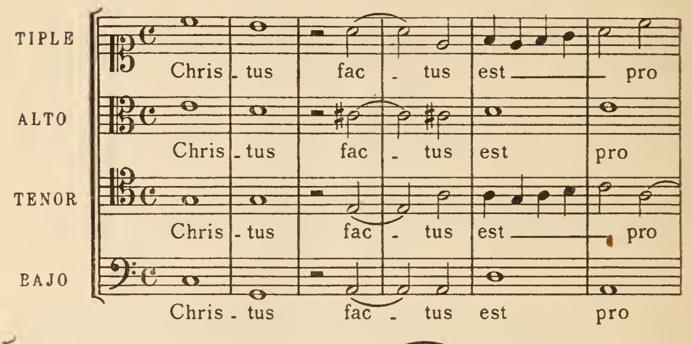



- sa est in luc - tum ci - tha ra - me - a
thara me - a ci - tha ra me - - -
ci - thara me - - - - -
luc - tum ci - thara me - - -
ver - - sa est in luc - tum
- - - a ver - - sa est in luc - tum ci -
- - - - a ver - - sa est in
- - - a ver -
ci - thara me - a ci
thara me - - - - - - - -
luc - tum ci - thara me - - -
- sa est in luc - tum ci - thara

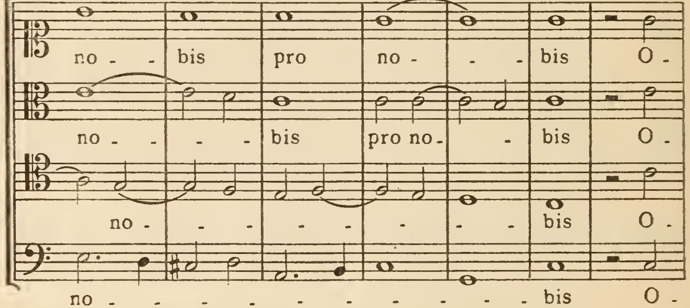

thara me - a et or - ganum me - - -
a et or - ga - num
- - - - a et or - ga - num et or - ganum
- - - a et or - ga - num et or - ga -
- - - - um in
me - - - um in vo - - ce flen -
me - - um in vo - - ce flen - - ti -
num me um
vo - - ce flen - - - - - - ti - -
- - - - - ti - um in vo - ce flen -
um in vo - - ce
in vo - - ce flen - - - - -
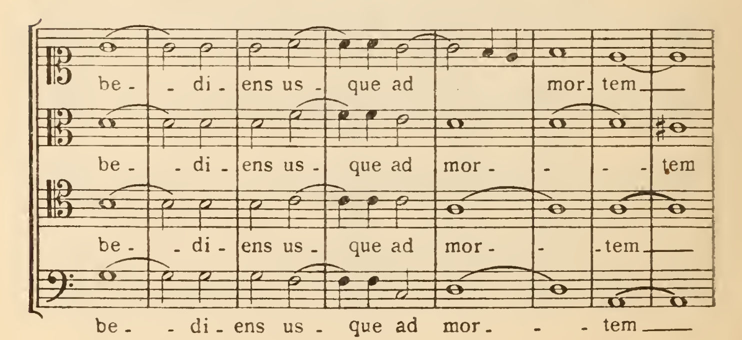

- ti - um Par- - ce mi-hi Do-mi - ne
- ti - um Par- ce mi - - hi Do - mi - ne
flen - ti - um Par- - ce mi-hi Do - mi - ne
- ti - um Par - - ce mi-hi Do - mi - ne
ni - hil e - nim sunt di-est
ni-hil e - nim sunt di - est me - - - -
ni - hil e - nim sunt di - est me - i
ni - hil e - nim sunt di -
ni - hil e - nim sunt di - es me - i.
- i di - es me - - - - - - i.
ni - hil e - nim sunt di - es me - - - i
es me - - - - - - i.
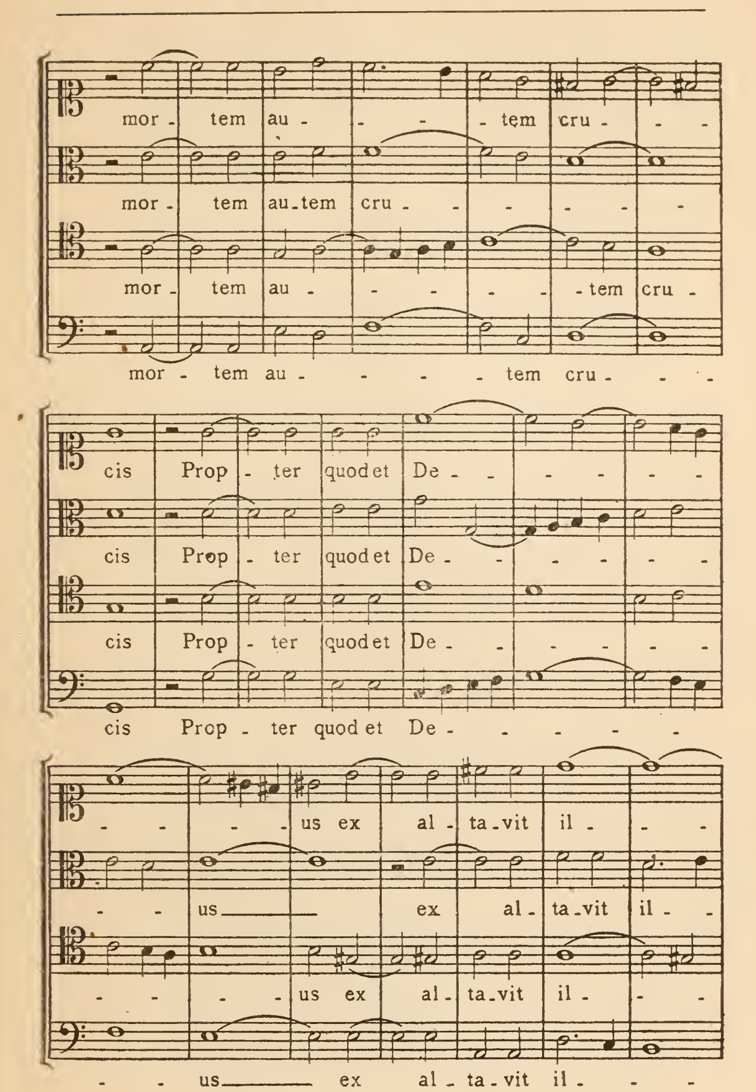
Christus factus est
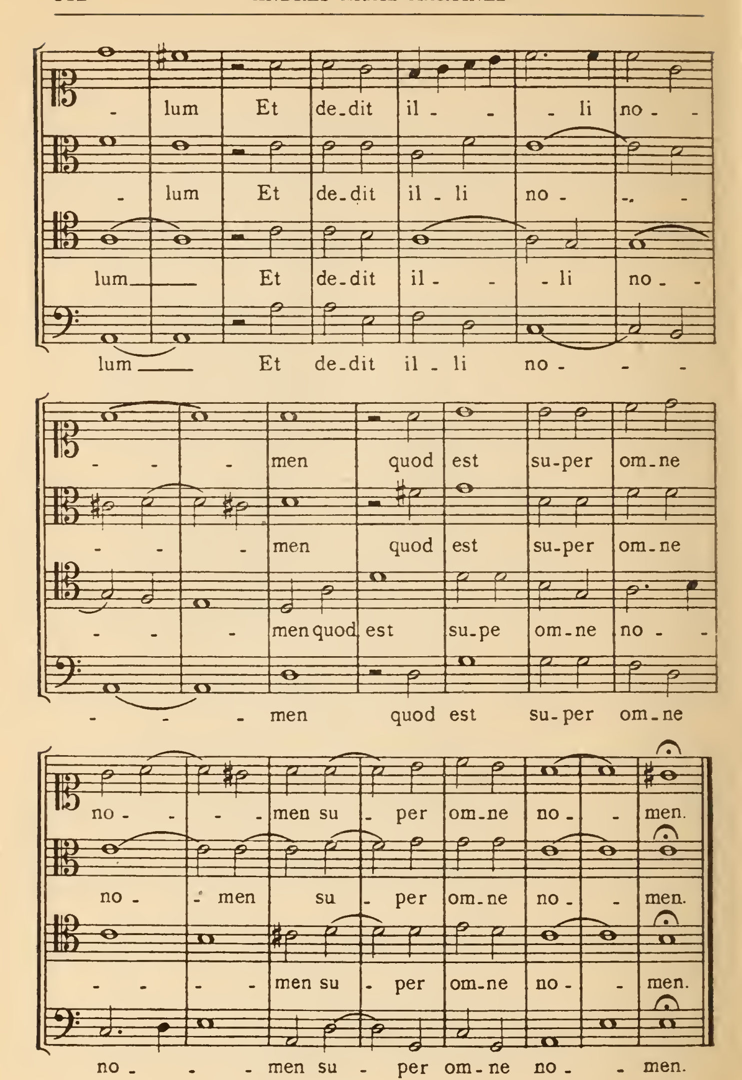
Juan Bautista Comes








mor - tem au - - - - tem cru - - -
mor - tem au - tem cru - - - - - -
mor - tem au - - - - - tem cru -
mor - tem au - - - - tem cru - - -
cis Prop - ter quod et De - - - - - -
cis Prop - ter quod et De - - - - - -
cis Prop - ter quod et De - - - - - -
cis Prop - ter quod et De - - - - -
- - - - us ex al - ta - vit il - - -
- - us ex al - ta - vit il - -
- - - - us ex al - ta - vit il - - -
- - us ex al - ta - vit il - - -


- lum Et de_dit il - - - li no - -
- lum Et de_dit il - li no - - -
lum___ Et de_dit il - - - li no - -
lum___ Et de_dit il - li no - - -
- - - men quod est su-per om_ne
- - - men quod est su_per om_ne
- - - men quod est su_pe om_ne no - -
- - - men quod est su-per om_ne
no - - - - men su - per om_ne no - - men.
no - - men su - per om_ne no - - men.
- - - - men su - per om_ne no - - men.
no - - - men su - per om - ne no - - men.

ÍNDICE DE LOS MANUALES PUBLICADOS

1.	Introducción al estudio de la Química experimental (3.ª ed.)	R. Blochmann
2.	Introducción al estudio de la Botánica (3.ª ed.)	B. F. Riofrío
3.	Teoría general del Estado (4.ª ed. en prep.)	O. G. Fischbach
4.	Mitología griega y romana (5.ª ed.)	H. Steuding
5-6.	Introducción al Derecho hispánico (3.ª ed.)	J. Moneva
7.	Economía política (4.ª ed.)	C. J. Fuchs
8.	Tendencias políticas en Europa en el siglo XIX (2.ª ed.)	Heigel-Endres
9.	Historia del Imperio bizantino (3.ª ed.)	K. Roth
10.	Astronomía (4.ª ed.)	J. Comas Solá
11.	Introducción a la Química inorgánica (3.ª ed.)	B. Bavink
12.	La escritura y el libro (3.ª ed.)	O. Weise
13.	Los grandes pensadores (3.ª ed.)	O. Cohn
14.	Los pintores impresionistas (3.ª ed.)	Béla Lázár
15.	Compendio de Armonía (4.ª ed.)	H. Scholz
16-17.	Gramática castellana (3.ª ed.)	J. Moneva
18.	Hacienda pública, I: Parte general (3.ª ed.)	Van der Borght
19-20.	Hacienda pública, II: Parte especial (3.ª ed.)	Van der Borght
21.	Cultura del Renacimiento (3.ª ed.)	R. F. Arnold
22.	Geografía física (4.ª ed.)	S. Günther
23-24.	Etnografía (3.ª ed.)	M. Haberlandt
25.	Las Antiguas civilizaciones del Asia Menor	Felix Sartiaux
26.	Totemismo	Maurice Besson
27.	Concepción del Universo, según los grandes filósofos modernos (4.ª ed. en preparación)	L. Busse
28.	La poesía homérica (2.ª ed.)	G. Finsler
29.	Vida de los héroes: Ideales de la Edad Media, I (4.ª ed.)	V. Vedel
30.	Historia de la Literatura italiana (2.ª ed.)	K. Vossler
31.	Antropología (4.ª ed.)	E. Frizzi
32-33.	Zoología, I: Invertebrados (3.ª ed. en prep.)	L. Böhmig
34.	Meteorología (3.ª ed.)	J. M. Lorente
35-36.	Aritmética y Álgebra (5.ª ed.)	P. Crantz
37.	La educación activa (4.ª ed.)	J. Mallart Cutó
38.	Islamismo (3.ª ed.)	S. Margoliouth
39.	Gramática latina (3.ª ed.)	W. Votsch
40.	Kant (3.ª ed.)	O. Külpe
41.	Prehistoria, I: Edad de la piedra (3.ª ed.)	M. Hoernes
42-43.	Historia de los Estilos artísticos (4.ª ed.)	K. Hartmann
44.	Introducción a la Química general (3.ª ed.)	B. Bavink
45.	Trigonometría plana y esférica (4.ª ed.)	G. Hessenberg
46-47.	Física teórica, I: Mecánica. Acústica. Calor (2.ª ed.)	C. Jäger
48.	Psicología aplicada (3.ª ed.)	Th. Erismann
49-50.	Historia de la Literatura inglesa (2.ª ed.)	A. M. Schröer
51.	Los Rusos	G. K. Loukomski
52.	Los Negros	M. Delafosse
53.	Orientación profesional	A. Chleusebairgue
54-55.	Geología, I: Volcanes. Estructura de las montañas. Temblores de tierra (3.ª ed.)	F. Frech
56.	Historia de la Geografía (3.ª ed.)	C. Kretschmer
57-58.	Historia del Derecho romano, I (2.ª ed.)	R. von Mayr
59.	Grafología (3.ª ed.)	Matilde Ras
60.	Derecho internacional público (3.ª ed.)	Th. Niemeyer
61-62.	Historia de las Artes industriales, I: Antigüedad y Edad Media (2.ª ed.)	G. Lehnert
63.	El Teatro (3.ª ed.)	Chr. Gaehde
64-65.	Historia de la Economía, I: Antigüedad y Edad Media (3.ª ed.)	O. Neurath y H. Sieveking
66.	Introducción a la Ciencia (3.ª ed.)	J. A. Thomson
68.	Compendio de instrumentación (2.ª ed.)	H. Riemann
69.	Historia de la España musulmana (4.ª ed.)	A. G. Palencia
70.	Historia de Inglaterra (3.ª ed.)	L. Gerber

ÍNDICE DE LOS MANUALES PUBLICADOS

250-

FT

253-

255- GELLA

258-

260-

265-

267-

269-

272-

SEN

VILLA

EY

281-

N

HAMMER

ENTIER

297- SAPPER

301- R

URGER

D

313. Educación de la mujer contemporánea ... V. MIRGUET
314. El Encaje en España .... C. BAROJA
315-316. Historia de las Artes industriales, II ..... G. LEHNERT
317-318. Esmaltes españoles .... V. JUARISTI
319. La tonadilla escénica .... J. SUBIRÁ
320. Heráldica .... A. ARMENGOL
321. Geografía de Australia y Nueva Zelanda . G. A. MELON
322. Derecho musulmán................ J. LÓPEZ ORTIZ
323. Sociología .... L. VON WIESE
324-325. Geografía de la Europa Central, I .... F. MACHATSCHEK
326-327. Geografía de la Europa Central, II....... F. MACHATSCHEK
330. La escuela nueva (2.ª ed.) .... L. FILHO
331. Anormalidades mentales y educabilidad difícil de niños y jóvenes (2.ª ed. en prep.). ERICH STERN
332. Historia de la Química .... HUGO BAUER
333. Psicotecnia (2.ª ed. en preparación)...... FRITZ GIESE
334-335. Arquelogía clásica .... J. RAMÓN MÉLIDA
336-337. Historia de la Arquitectura española ..... ANDRÉS CALZADA

ÍNDICE DE LOS MANUALES PUBLICADOS

NUEVOS VOLÚMENES EN PREPARACIÓN

